



الكتاب الأول

الروائيون المصريون الجدد
أحمد الشريف

نقد



المجلس
الأعلى
للثقافة

الروائيون المصريون الجدد

أحمد الشريف

لجنة الكتاب الأول

إبراهيم فتحي (مقررًا)

إبراهيم عبد المجيد

حسين حمودة

خيرى شلبى

شيرين أبو النجا

عبد العال الحمامصى

كمال رمزى

مجدى توفيق

محمد رجاء عيد

محمد عبده محبوب

محمد كشيك

مهدى بندق

يسرى حسان

مدير التحرير / منتصر القفاش

المشرف الفنى / هشام نوار

التصميم الأساسى للغلاف محبى الدين اللباد + أحمد اللباد

لوحة الغلاف : هشام نوار

الروائيون المصريون الجدد

نقد

أحمد الشريف

تقديم : إبراهيم فتحى



٢٠٠٣

إهداء

إلى حسنى حسن ، علي عبد الأمير ، عبد النعم رمضان ،
طارق الطيب ، رياسر ومنال البحار .

هذا الكتاب محاولة نقدية متعاطفة مع الإنتاج الروائي الجديد في التسعينيات. وفي مقدمته النظرية يعقد الصلات - وإن تكن عمومية بعيدة عن التحديد - بين هذا الإنتاج وبين تقاليد الإنتاج الروائي المصري. وفي عبارة ملتبسة يؤكد المؤلف إن ما أنجزه روائي التسعينيات يسهم في «تجاوز» الإرث الروائي الكبير والتجاوز عنده لا يعنى القطيعة أو النفي بل الامتداد والتواصل. وفي استعارة بلاغية يذكر إن هذا «التجاوز» يعيد تقليم الشجرة العظيمة وإزاحة الأغصان اليابسة من أجل الأغصان الخضراء والزهور الجديدة أى أنه استمرار متطور وليس نقلة كيفية. وتلك النظرة الهادئة للعلاقة بين «الأجيال» ترفض إقامة الأسوار أو البحث كل عشر سنوات عن حساسية جديدة وتضم روايات التسعينيات كتاب بدأوا في الثمانينيات مع روايات لكتاب وكاتبات أحدث سناً. ويصل المؤلف إلى رأى قاطع رغم ذلك مؤداه أن كل مجموعة من المبدعين تظهر في مرحلة معينة يكون بينها في الغالب بعض المشتركات سواء في المضمون أو الرؤيا (هل يختلفان كثيراً) ، أو التكنيك وقاموس الألفاظ والجمل ، وفي الأفكار والأسئلة النابعة من واقع حى خصب معقد . ولكنه لا يضع كل المبدعين في سلة واحدة رغم القواسم المشتركة بينهم فلكل منهم عالمه الخاص وعدسته الشديدة الخصوصية للنظر إلى العالم .

والمؤلف يختلف مع توجهات نقدية بارزة تضع الروائيين الجدد جميعاً على ضفة قطيعة فنية مع خطاب القص السائد فى الحقب السالفة. ولكى تتحقق تلك القطيعة أبرزت تلك التوجهات مقتطفات جاهزة من مفاهيم ما بعد الحداثة عن سقوط الأيديولوجيات والسرديات الكبرى، وعن تشظى الذات ورفض المعنى ورفض النزعة الإنسانية ومفهوم الكلية والنسق . وهذا القالب الجاهز جرى فرضه فرضاً على الروايات الجديدة تبعاً لتواريخ الميلاد من خلال قراءات خاطفة متعسفة لبعض الأعمال. ومن أشد التوجهات خطراً القول بأن المكان فى هذه الروايات يعيد صياغة سؤال الوطن أو المواطنة (كأن المواطنة المصرية باعتبارها قلب القومية العربية وقائدتها كانت غائبة) أو يقتصر على بقعة ضيقة لا يربطها شئ بالوطن (حجرة نوم - حى عشوائى منعزل). وفضلاً عن ذلك يذهب هذا الزعم إلى أن هذه الروايات تقيم تضاداً لا يقبل الحل بين تقرير المصير الجمعى وارتداد الذات الفردية ومتاهاتها الخاصة. ونرى مؤلف الكتاب يرفض هذا الزعم. « فأغلب الروايات عنده حافلة بمناقشات شبه فلسفية وتأملات طويلة. وأسئلة لا تنتهى عن أجرومية الأشياء وماهية الإنسان والمعنى الكائن وراء الوجود إلى جانب الاهتمام بالقضايا الوطنية والأحداث الساخنة » .

ويطرح الكتاب مسائل مهمة جدية بالمناقشة فهل كان الإرث الروائى المصرى تياراً موحداً أم كان تيارات متنوعة متفاوتة القدر فى الأهمية ، وهل ظل متصل المسار دون انقطاعات ومنعطفات ؟ وبالمثل هل توجد فى الإنتاج الجديد تيارات مختلفة أعمق من اختلافات العوالم الفردية ؟

هناك دعوى رائجة عن التقاء السرد الروائي في معظمه بالخطاب القومى طوال الفترة الناصرية ، وما يحتويه هذا الخطاب من رؤية لمجتمع تصوره السلطة متآلفاً بلا تناقضات بعد إزاحة الرجعية ، أى غلبة سرد «واقعى تقليدى». ولكن التتبع النقدي لمسار الرواية فى تلك المرحلة يرى تمايزاً بين اتجاهات مختلفة . لنأخذ روايات نجيب محفوظ ابتداءً من اللص والكلاب إلى الطريق والشحاذ . إنها تطرح « الواقع » وأيديولوجيته السائدة لمساءلة عنيفة وتطرح الذات الفردية ومعنى وجودها وأشواقها للاكتشاف ، كما تقدم هذه الذات فى تشظيها بين الوجود الحسى والتسلى الاجتماعى والتحليق الصوفى والانصياع لسوقية القيم. ومن ناحية أخرى لن نجد نهاية مغلقة أو طريقاً ملكياً لتحقيق آمال متضاربة، أو حقيقة مطلقة نصل إليها. ومن ناحية أخرى نجد التجريب الشكلى فى تصوير وعى شخصيات منعزلة مفترية وفى تقديم مناطق لغوية للشخصيات المختلفة (اللغة الكثيفة الشعرية للشاعر الثورى السابق ، الشعارية المدببة لرجل التنظيم السرى ، اللغة الإعلانية لفنان اللب والفشار) . وفى الشحاذ مثلاً كما فى ثرثرة فوق النيل (كما فى الرجل الذى فقد ظله لفتحى غانم) نجد جمالية تتمحور حول الفصام - الشقاق الذى يعترى التجربة الذاتية أيام عبد الناصر حيث تعدد صور هذا الشقاق وتعدد الأساليب اللغوية للتعبير عنه (فى ميرامار حيث تسرد أربع شخصيات سيرتها الذاتية) . وبالمصادفة فإن الدكتور مارى تريبز عبد المسيح جعلت هذه السمات مقصورة على الروائيين الجدد فى التسعينيات .

وفى الفترة الناصرية كانت كتابات سعد مكاوى وعبد الفتاح الجمل تجارب فى التشكيل الجمالى بعيدة عن التزييف الأيديولوجى الذى يفرضه بعض الناس على روائى تلك الفترة كأنهم يرتدون زياً موحداً . دحك من العمى الذى يضع تياراً إبداعياً مجدداً مع اتجاهات رومانسية تقليدية محنطة.

وقد بالغ المؤلف فى « القواسم المشتركة » بين الروائين الجدد فاللغة الطازجة النابضة بالحياة إرث قديم لا يختصون به ، بل إن الركافة سمة لبعض منهم وكذلك الأخطاء اللغوية الفادحة. كما أن النهايات المفتوحة ملمح شديد القدم. وهو محق فى إبراز « الكتابة » باعتبارها عنصراً مهماً من السرد ، فكتابة الرواية ودور الكتابة من أهم موضوعات تصوير الشخصية، وما من حواجز بين عالم الكتابة والواقع المعيش ، وما من أسوار صينية تفصل الأنواع بل هناك تلاقى وإثراء متبادل .

أما الاهتمام بالوصف الدقيق للأشياء الصغيرة وأفعال الحياة اليومية والجسد والعلاقات الجنسية فهو يكاد يقسم الكتابات الجديدة إلى كتابتين. هناك كتابات « طبيعية » وصفية لا تخضع الوصف للسرد حتى إن انتقل المرصد الوصفى من جانب معزول فى سطح الواقع المصور إلى جانب مماثل داخل الذات الفردية ولا يتحول الوصف التفصيلى إلى فعل وحركة وملامح شخصية. إن الصيغة الوصفية (صيغة الملاحظ السلبى) تركز على روتين الحياة اليومية والانتقياد للسلطات السياسية والاقتصادية الخائقة وليست صيغة للانحياز إلى نهر الحياة الفوار والتدفق الحى الخصب المعقد .

فالحياة اليومية هي مجال الخضوع والنمطية والجوانب السطحية والمواقف الساكنة وتجاور التناقضات تجاوراً سلبياً ما لم تصور من وجهة نظر نقدية لها وما لم تكن ناقلة لجوانب عيانية من الفعل وحياة الشخصيات لا في الكتابة الأخرى .

هناك كتابة أخرى لا تسير مع النزعة الطبيعية ولا تعتبر الجسد كياناً بيولوجياً في المحل الأول بل كياناً اجتماعياً ثقافياً .

إن روايات التسعينيات ليست اتجاهًا موحدًا ، بل هي اتجاهان ، اتجاه يقدم إدراكًا طازجًا لتناقضات عالم اليوم وتناقضات الشخصية الإنسانية في مصر (لا يضع شظايا الذات في زكينة متهرئة بل يقدم استجابة مستكشفة لبشاعة «الظلم» العالَمي الجديد في التعبيرات الدموية للإحساس والانفعال والفعل أو النكوص عن الفعل في الحياة اليومية) كما يقدم بتقنياته الجديدة تشكيلاً لمساحات في الوجود الإنساني كانت محتجبة عن النظر فلم تكن الأيديولوجية طاغية في العالم في أي مرحلة كما هي الآن أيديولوجية استسلام الفرد للقوى المسيطرة باسم الحرية والمشروع الحر واللذية الاستهلاكية ورفض أي دور له في تقرير مصيره باسم محاربة الأيديولوجية الشمولية. وفي الرواية الجديدة المرفوضة تنتشر الأيديولوجية السائدة متمثلة في نزعة لا أدبية عقيمة وعكوف على انعزال سلبى للفرد البيولوجي .

ومن الخطأ أن نضع منتصر القفاز ومصطفى ذكرى ونورا أمين (مثلاً) وكثيرين وكثيرات في التصنيف النقدي الموحد ، في الزى الموحد للعدمية والسلبية .

وإذ تختار لجنة الكتاب الأول هذا الكتاب للنشر لا تختاره فحسب تقديرًا لما في كاتبه من سمات الكتابة النقدية الواعدة، ولكننا نختاره لأننا نجده قد استخدم طائفة غير قليلة من المفاهيم النقدية الشائعة بين النقاد والأدباء في السنوات الأخيرة شيوعًا هائلًا كاسحًا، يصفون بها ما يسمونه بالكتابة الجديدة، أو الرواية الجديدة، وترى اللجنة أن القدر الأعظم من هذه المفاهيم يحتاج إلى مراجعة، كثيرًا ما تكذبه النصوص نفسها التي يتناولها النقاد، وبها كثير من التعميمات التي تستحق الشك والمراجعة الجادة .

من هنا رأت اللجنة أن نشر الكتاب، فضلاً عن الدفع بقاص وناقد شاب جديد إلى ساحة النقد الأدبي في بلادنا ، يساعد كثيراً على تحديد هذه المفاهيم، وعلى أن تطرح للنقاش والمراجعة على مدى واسع حتى يستطيع النقد الأدبي في بلادنا أن يصوب نفسه، ويصوب مفاهيمه، ويتحقق من الصورة الحقيقية لنصوص الأدب التي تظهر في مصر في العقد الأخير .

إبراهيم فتحى

إدراك الشكل الجمالى هو مصدر المتعة الرئيسى
فى النص .

(تيرى لقل)

استهلال ..

الحركة ضد الثبات والجمود وأيضاً دفعة للأمام لمواجهة عقابيل الزمن والموت. رغبة للتطلع لعالم أفضل من أجل استقلال الروح.. منذ البدء والإنسان يحاول أن يجد إجابات عن أسئلة شائكة، تحيره وتعكر صفو يومه مع شروق كل شمس. تلك الأسئلة، أسئلة أولية واضحة كالسؤال مثلاً، عن معنى الحياة والموت والمحبة والحرية والإنسان وجدوى الإبداع .. كلمات بسيطة لا شك، لكن من منا لا يحتفى داخل قلاعه ، كى لا يصطدم بنتائج واستنتاجات تهزه هزاً وتقلب حياته رأساً على عقب - إذا كان صادقاً مع نفسه والآخرين - ؟ مع ذلك فلنتحرك ، فالحركة ترحيب عميق بديناميكية الحياة وتكريس لرغبة الإنسان فى الخلاص ، وهى تولد الرغبة فى المعرفة وتساهم بفض مغاليق الكون، وتعبد طرقاً لحىوات جديدة. جائز جداً ألا تؤتى الحركة بشمارها الوقتية. الشاعر والحكيم القديم زينوفانيس، كان واعياً بذلك وهو يصوغ شعره :

أدرك هذه الحقيقة .

أن الآلهة لم تكشف لنا منذ البداية عن كل شئ.

لكننا مع مرور الزمن ومن خلال بحثنا سنتعلم ونعرف الأشياء بشكل

أفضل.

الكتابة كأحد الأفعال البشرية العظيمة، سعى من الإنسان/ الفنان. لتأكيد حركية الحياة وجمالها وشموخ الإنسان. هذا الفنان وعى منذ القديم أنه بمفرده لن يفعل شيئاً. ولن يجانبني الصواب لو قلت إننا كأفراد معزولون، لن نمثل أية آلية دافعة لحركة التاريخ. ولا سيما ونحن نمر بمرحلة انتقالية، حيث الاعتبارات المادية لها النصيب المعلن في سلم القيم على حساب التراجع الجمالي. ولكن، هل يعنى ذلك أن عبارات من قبيل، (الجمال سينقذ العالم)، والأمل فى إبداع روائى ونقدى جديدين وحتمية أن نتخندق فى خندق واحد ضد كل ما يعكر صفو حياتنا وضد من يسعى لطمس هويتنا الثقافية، هل هذه العبارات لا طائل ورائها؟ الإجابة أن هذه العبارات وغيرها هى ما نحتاجه إلى جانب التطبيق العملى الجاد. وحدثت بالفعل طفرات فى مجالات عدة. ما يهمنا منها الآن، الجانب الإبداعي فى مجال الرواية. جيل الكتاب الجدد وما أنجزوه يبشر بوصول الرواية فى هذه المرحلة إلى مضامين جديدة مصاغة بأشكال وبنى متجاوزة لذلك الإرث الروائى الكبير للرواية المصرية والعربية. لا يخفى على أحد، عودة الرواية بقوة لصدارة الإبداع الأدبى وتصدرها قائمة المبيعات عند دور النشر والمكتبات وباعة الكتب، واقتربها حثيثاً من جمهور القراء وجذبها للمهتمين بالسينما والتلفزيون. هذا الانتشار للرواية، لا يحول دون تحفظى على عبارة أننا نعيش « زمن الرواية ». هذه وغيرها من العبارات، تصيب الرواية بالجمود ولا تخدم ديناميكية الإبداع. ينبغى رصد الظاهرة ونقدها دون فصلها عن جوانبها المتعددة. إننا لو سيدنا الرواية على باقى الأنواع الأدبية ستعم الفوضى ويصبح

الكم هو الغالب. سيزيد تصارع الكتاب، لكتابة الرواية لا لشيء داخلي أو رغبة في تصوير وتجسيد عالم عايشه الكاتب وخبرة مر بها ولكن نظراً لحاجة السوق وبشروط تؤدي بهذا الفن إلى الاضمحلال. (سأغلق هذا القوس الذي فتحتَه بخصوص زمن الرواية وأرجع إلى متن المقال)، لعل ما يميز هذا الجيل من الروائيين الجدد هو فكرة التجريب ببعديها الشكلى والمضمونى. فكرة التجريب، لها جذور قوية فى مسيرة الإبداع الروائى. الكاتب حسنى حسن، يقول إن جذورنا التجريبية بدأت مع بشر فارس، فتحى غانم، صنع الله إبراهيم، إدوار الخراط. هنا يبرز سؤال. هل التجريب غاية بذاته ؟.. فى رأى أن التجريب الشكلى إن لم يكن له جذور فكرية وقناعات من الكاتب نفسه دون انسياق لمناخ سائد أو موضة ما، فإن هذا التجريب لن يعيش طويلاً. ما ذكره حسنى حسن من أسماء يؤكد رؤيتى. فلا شك أن كثيرين سقطوا من مسيرة الإبداع ولم نعد نذكرهم بسبب إنهم قد ركبوا الموجة واهتموا بالتجريب كغاية على حساب انتفاء البعد الاجتماعى ونبض الحياة من أعمالهم. تجريب، نعم. لكنه التجريب القائم على البعد الفكرى والجمالى وقناعة الكاتب واحتياج عصره. أغلب المجربين العظام فى تاريخ الأدب والرواية تحديداً. كان وراءهم مجهود جبار لتغيير هيكليّة الرواية واقتناص آليات جديدة للقص، وتوق لإعادة تركيب ورؤية الواقع بشكل جديد ومن زوايا مختلفة، تجلّى لنا الثراء والاحتشاد الكامنين فيه. أيضاً ضمن السمات التى تميز إبداعات هذا الجيل، الاهتمام بالأشياء الصغيرة، المنمنمات ومشاهد الحياة المتنوعة. الكتابة بقوة اليوميات حسب تعبير منتصر القفاش، الذى يقول إنه، لا يقصد فقط الاستفادة

من يوميات الكاتب لتندغم وتشتبك مع السرد الروائي بل أيضاً محاولة أن تكتب الكتابة الروائية بنفس قوة كتابة اليوميات التي تنطلق من اليومي، الذي عاشه الكاتب ليعرف طبيعة ما حدث ويتأمله وقد يسخر منه، ويعيد صياغته كما كان من المفترض أن يحدث. السمة الثالثة، تنامي واستطالة ضمير المتكلم، كأنما يكتبون كتابة أشبه بالسير الذاتية والاعترافات، وسعى للبحث عن المصير والهوية وشكل جديد للوجود، ودائماً، التفتيش في مخطوطات وصناديق ما فات ومضى لإعادة تقييم الذات والمجتمع.. رغم بروز هذه السمات وغيرها ورغم وجود قواسم مشتركة بين هؤلاء الكتاب، لكن لكل منهم عالمه الخاص وعدسته الشديدة الخصوصية للنظر إلى العالم. والسؤال الآن، هل هذه الكتابات ستبقى بعد زوال ظروفها ومسوغات وجودها؟ وبمعنى أدق، أين الفن والجمال في هذه الكتابات؟ .. معظم الكتابات بها الكثير من الشجن والحزن والإنكسار وعدد لا بأس به من الهزائم والإدانة للناس والحياة وحتى عدم رضى عن فعل الكتابة ذاته. ولكن أين الفن؟ لنكن أكثر دقة، ونسأل عن (الجمال)، دون الدخول في تعاريف الجمال وماهيته، سنقصر السؤال عن جمال العمل الفني (الرواية)، الجمال، ذلك التوتر بين المضمون والتوجه الأيديولوجي والرؤية والبناء العام، قلق الأشخاص وسخونة الأحداث، اللغة والسرد، شطحات الأحلام وفقرات التأمل، التحليل المسهب والإيجاز، النقط، الفواصل، علامات الاستفهام، الصدى، الظلال، زرقة الليل (الجمال)، ذلك الشيء الذي يشبه الروح، تلك الهالة من القداسة والنور التي تغلف العمل وتقف أعلاه دون أن نشعر بسطوتها، رمز السعى نحو الكمال والتعبير عن المثال، تلك اللذة التي نشعر بها ونحن نقرأ، عصارة الحياة، الشيء الذي

بقى من عمالقة الأدب .. من الظلم أن نقول بانتفاء البعد الجمالى عند هؤلاء الكتاب. ومن التعسف أن نقول بوجوده بدرجة كبيرة لكن كل منهم يسعى على طريقته الخاصة، للامساك بذلك الشئ حسب موهبته وقدرته، وحسب وعيه واستمراره .. لا شك أن رؤية الكاتب ونظرته الجمالية تأتى عن طريق الاستراتيجية الطويلة، والوعى الحاد بحركة الحياة وتناقضاتها وقوانين الفن المراوغة. أخشى أن أقول إن قلة من هؤلاء الكتاب من يمتلك الموهبة الكبيرة والنفس الطويل. مع ذلك يكفى اثنان أو ثلاثة كتاب يظهرون كل عشر أو عشرين سنة، كى يجعلونا نرى الحياة من زاوية جديدة ونستمتع بوجودنا فيها .

تتناول هذه المقالات نصوصاً روائية لعدد من الكتاب الجدد، الذين صدرت كتاباتهم خلال عقد التسعينيات وكان من الممكن أن يكونوا أكثر من هذا العدد - وهو الأمر الوارد دائماً - لكن هناك ضرورة عملية وذوقية تحكم عملية الاختيار والتقديم. من غير أن يعنى هذا حكماً قيمياً ذا صفة إطلاقية.

مع ذلك يمكننى القول إن هذه المقالات دراسة طويلة، لها توجه وعمود فقرى وحيد، تخرج منه فقرات أو تفريعات ، كلها تصب فى شريان نابض.

هناك أحكام ورؤى اكتملت عندى عبر انتقالى من رواية لأخرى. (المسرّمون) ، بها أكثر من شاعر وعدة قصائد شعرية. كذلك (الرجل العارى) إحدى شخصياتها الرئيسية، شاعر هو الآخر، زد على ذلك ،

تغليف الرواية بنفس وتوجه شاعرى. رواية (قميص وردى فارغ) ، على ذات الموجة، بها تطلع شاعرى، لكن بنبرة أقل، (الباذنجانة الزرقاء) شخصية الشاعر من الشخصيات المهمة بها، يمكن إضافة رواية (استعراض البابلية) إلى هذه القائمة مع ملاحظة أن الكاتب اختار ذلك العالم المنضبط محسوب النقلات والتحركات، الموضوع فى إطار لغة مصقولة ومصنوعة جيداً، منذ بداية مشواره، ويبدو أنه لن يحيد عن هذا العالم والذي له أيضاً جمالياته ومنظومته الداخلية، فى حين أن الكتاب الآخرين لا يجعلون ذلك التطلع الشاعرى هدفاً، بل وسيلة من أجل إنعاش النص وضخ لغة طازجة فى ثنايا السرد. وغالباً، يكون دخول الشعر عبر مسارين، الأول، وجود مقاطع وقصائد شعرية، تخص شخصية أو اثنتين فى الرواية، الثانى، تغليف الكاتب للسرد بفقرات شعرية. لا شك أن السعى للقبض على الشعر فى نثر الحياة، له مزاياه ، كما أن له جوانبه الأخرى. يمكن أن يفضى هذا الاهتمام بالشعر، إلى عزلة الرواية عن مسار الأحداث وتفرعاتها المختلفة، ثم الوقوع فى مصيدة اللغة وقفصها الذهبى. لهذا التوجه ، أسبابه، ويمكن إيجازها.

١ - رغبة بعض الكتاب الدفينة ، بأن يصيروا شعراء .

٢ - قرب شخصيات الشعراء من عالمهم ، الأمر الذى يدفعهم لجعلهم أشخاصاً فى عمل روائى .

٣ - وهذا السبب يرجع بنا للإرث الشعرى الكبير، الذى يضاف على الشعر والشعراء ، حالة من الغموض والقداسة ، ويعتبر الشعر ، تعبيراً سامياً ونهائياً عن النفس الإنسانية. لكى نختم هذه الوقفة مع

الشعر، أ طرح هذا السؤال ، أليس من الأجدى ترك شخصيات العمل وأحداثه تخلق مستوى تعبيرها اللغوي الخاص دون الاستعانة، بهذا الشاعر أو تلك القصيدة ؟

نعود إلى القواسم المشتركة فى هذه الروايات ، أولاً ، اللغة. لغة نابضة بالحياة والسخونة، طازجة، كل كلمة وجملة تختار وتشكل بعناية شديدة، لغة بعيدة عن التركيبات المعتادة والصياغات الجاهزة. لغة تستدعى بالضرورة مشاهد وحوارات أكثر حيوية وعلاقات ورؤى، خارج الأطر والكوابح القديمة. ثانياً، النهايات المفتوحة. معظم الروايات، ذات نهايات مفتوحة، كأنها بدايات لروايات جديدة وأماكن وأشخاص جدد. كأنما رغبة كامنة عند هؤلاء الكتاب، للوصول إلى عمق الأشياء وبكارة العالم من خلال العودة إلى نفس الحكاية والبدء من جديد ، ربما نوع من التكرار الرمزي للحظة الخلق عبر عالم الكتابة.

ثالثاً : فكرة أن تكون الكتابة الروائية موضوع سؤال أثناء كتابة الرواية. أوضح مثال على ذلك، مصطفى ذكرى ونورا أمين، يشتركان فى أشياء كثيرة.

(أ) اهتمامهما بالسينما والجدل المتنامى منذ فترة طويلة بين السينما والأدب.

(ب) التناسل .

(ج) جدوى الكتابة والإبداع. مصطفى ذكرى يقول إنه رغم القراءات الكثيرة فى علم جمال الأدب، ألا أنه غير مقتنع بالفروق بين القصة والرواية. تطرح، نورا أمين فى (قميص وردى فارغ) نفس الفكرة، « لا أعرف بعد إذا ما كنا فى

فضاء قصة أم رواية»، كلاهما، يسعى للتخلص من الشروط السكولائية الساذجة عند قراءة وكتابة العمل الأدبي، وكلاهما يسعى إلى علاقات طازجة وعفوية، خارج التكرار، وإلى سقوط كل الحواجز، بين عالم الكتابة والواقع المعيش. في تصوري، إن اقترابهما من عالم السينما والتمثيل، يدفعهما للمغامرة واللعب الفني، من خلال الكلمة والصورة. رابعاً، الاهتمام بالوصف الدقيق للأشياء الصغيرة وتكبير جزئيات صغيرة والدفع بها لقلب الرواية، (الخوف يأكل الروح)، (تصریح بالغياب)، تبين هذه الخصيصة بقوة، نجد مثلاً، وصف الظلال وضوء أعمدة الإنارة ومقابض الأبواب والمناطق المظلمة في الأركان. خامساً، أغلب الروايات حافلة بمناقشات شبه فلسفية، وفقرات تأمل طويلة، ثم أسئلة لا تنتهي عن أجرومية الأشياء وماهية الإنسان والمعنى الكامن وراء الوجود، إلى جانب الاهتمام بالقضايا الوطنية والأحداث الساخنة. لعل هذه السمة، تبرز في (المسرغون)، (الصقار)، (الحكروب)، (الباذنجانة الزرقاء)، (قانون الوراثة)، سادساً، رغم النقد الشديد للذات والمجتمع، وقسوة تحليل الشخصيات في أحيان كثيرة، ألا أن معظم الروايات، لا تسيطر عليها حالة من التشاؤم والعدمية. حتى في حالة رواية (الرجل العاري)، المطوقة بسياج قاتم، نسبياً، إلا أن اللغة الشفيفة وطبيعة مكان الأحداث خففاً من وطأة الشعور بالحزن. في كل رواية من هذه الروايات، نحس بنبض الحياة وسخونة الأحداث.

إذا كان ثمة انحياز فى هذا الكتاب فهو الانحياز للواقع الحى،
الخصب والمعقد. فى ثنايا الروايات نشعر برغبة الشخصى القوية، للبحث
عن تفسير ومعنى للحياة والإنسان ومحاولة لرأب الشرح بينهم وبين
العالم، أضف لذلك وعياً حاداً بأن بالحياة، غير قابلة للفض أو الإنتهاء،
لقد اختار هؤلاء الكتاب واخترت معهم، التدفق نحو نهر الحياة الفوار،
لا يعنى هذا بأى حال، أنى أبحث عن المناطق المشرقة فقط فى العمل
الفنى، لا، فقراءتى تشمل كافة جوانب العمل، حتى الجوانب المعتمدة
والفقرات الرتيبة ولحظات الحزن والتشاؤم. ولكن لا شك أن أى إبداع
حقيقى، انحياز كلى وجزئى للحياة وسعى للمعرفة والجمال والمسرة،
تطلع دائم لإعادة الانسجام إلى العالم، شهوة مشروعة للوصول إلى
مناطق النور وأناشيد الفرح من أجل الغبطة بالوجود .

بعض الآراء فى فلسفة الفن، قالت، إن دوره سينتفى حال وصول
المجتمع والإنسان للرفاهية والتقدم المذهل فى كافة مجالات الحياة. لكن
حتى فى حالة الوصول إلى ذلك المجتمع، فإن الفن سيبقى ضرورة
للإنسان، لأنه زاد البشرية الروحية الذى لا غنى عنه فى أى وقت وتحت
أى ظرف وفى أى مجتمع .

ضمن السمات التى ميزت كتابات هؤلاء الكتاب وميزتهم، ذلك
الوعى النقدي بفعل الكتابة والفن بصفة عامة. حسنى حسن له كتاب
فى النقد وأيضاً عدد من المقالات عن مجايليه، منتصر القفاش، له
مقالات وشهادات، تقترب من فعل التنظير . كذلك نورا أمين وعادل
عصمت وميرال الطحاوى، والسؤال إلى أى مدى ساهمت هذه السمة فى

مشوارهم وكتاباتهم الروائية ؟. يمكن أن نقول، بحذر، إن ممارسة النقد وكثرة شهادات هؤلاء المبدعين وحواراتهم الكثيرة فى الصحف والمجلات تشغلهم عن الكتابة الروائية. ومع ذلك فإن هذا الحس النقدى أنتج ما يسمى ، الأدب النقدى ، الذى يمارسه الكتاب ، غير المتخصصين فى النقد .. هذا الأدب النقدى، يحرر النقد من المؤسسة الأكاديمية . هذا الحس النقدى، يمكننا استشفافه من الروايات ذاتها، لا زوائد ولا ثمرات مجانية، زد على ذلك ، روح وثابة للمغامرة والتجريب.

استكمالاً للملامح، التى تميز تلك الروايات، يمكن الحديث عن مشكلة، الجسد والجنس. منذ فترة طويلة نربط بين الجسد والجنس. فالجسد إما أداة للجنس أو أداة للقهر والتعذيب. يتمتع هؤلاء الكتاب بقدر كبير من حرية الكتابة عن الجسد والعلاقات الجنسية، مع الاحتفاظ لكل كاتب بخصوصيته. حسنى حسن، شهوة الجسد فى كتاباته، ليست بمعزل عن النمو والتحرر الروحى. عادل عصمت، عندما تقرأه، تحس أن أشخاصه بداخلهم شهوة عارمة مكبوتة. وهناك كتاب، التبت عندهم تجربة الحب والجنس، عاطف سليمان، ترتبط الشهوة الجنسية عنده، بشهوة المعرفة واكتشاف الآخر. عصام راسم فهمى (الحكروب) امتزج الجنس فى روايته بالخطيئة (الباذنجانة الزرقاء) ، الجنس فيها صار بذيئاً وشاذاً .. وأخذ بعداً أسطورياً فى رواية « نجع السلعوة » . أما سمير غريب على (الصقار) ، فقد أخذت مشكلة الجنس عنده، مساحة أكبر، من حيث السرد والمشاهد المطولة وأيضاً تفرد فى البعد المعرفى والتأمل أثناء لحظة الجنس، جائر ، لأن الشريك، أنثى أوروبية، لها ثقافة

متحررة، تجاه الجسد والجنس، الذى تمارسه بكافة الأشكال ومع العديد من الرجال. يتساءل راوى (الصقار) ، « لماذا حين يخرج الواحد من عند امرأة يفكر فى حياته كثيراً ؟ ، ولماذا يشعر كأن شيئاً لا يعوزه فى ذلك العالم، فقط ربما يرغب فى النوم طويلاً، أو فى الذهاب إلى أصدقائه يضحك معهم وهو يخبىء السر داخله » ، بعض الكتاب ، مثل مصطفى ذكرى ومنتصر القفاش، يتعاملون مع لحظات الجنس وفوران الجسد بشكل يبدو لا مبالياً وساخراً .. مشكلة الجسد / الجنس ، تحتاج إلى دراسة طويلة ، كما أنى توقفت فى متن الكتاب عند بعض مشاهد الروايات، التى تقاطعت مع هذه المشكلة ، لذا سأكتفى بهذا. قلت فى بداية كلمتى، إن هؤلاء الكتاب وما أنجزوه يساهم بتجاوز الإرث الروائى الكبير. هذا التجاوز لا يعنى القطيعة أو النفى، لكنه الامتداد والتواصل، كل ما فى الأمر، أننا من وقت لآخر، نعيد تقليم الشجرة العظيمة، وإزاحة الأغصان اليابسة من أجل الأغصان الخضراء والزهور الجديدة. وهذا الفعل لا يعنى إطلاقاً ، اجتثاث الشجرة أو انفصال الجديد عن القديم ، بل تأكيداً لديمومة الإبداع والحياة .

قبل أن أختتم هذا التقديم ، يجدر بى، أن أعبر عن اعتقادى بأن النقد علم وفن معاً. علم يلزمه ثقافة عميقة وقدرة منهجية على التحليل وربط الأشياء، وإطلاع ومتابعة للحركة الإبداعية. وفن، من حيث الأسلوب والذائقة الأدبية وموهبة الناقد فى اكتشاف المناطق المجهولة. نجاح الناقد يلزمه عدة أمور إضافة إلى ما ذكرت، اتساع الأفق، قدرة على التمييز بين العمل الجيد وغير الجيد، موهبة الحدس والتنبؤ بصعود عمل ما، أو تيار أدبى معين، التوغل فى أعماق العمل الأدبى والتعامل

معه باعتباره وحدة عضوية، يحتشد داخلها ، البعد الجمالي والمعرفي ومتعة الحكى. هذا إلى جانب ، ضرورة التواصل مع المبدعين، بالطبع لا أحد ستتوافر نه كل تلك القدرات، لكن يجب بذل كل الجهد ، كى لا تكون هناك، أرض محترقة بين الناقد والعمل الأدبى والروائى والقارئ.

وتظل هناك، قناعة شخصية، تتمثل فى نقص عدد الراصدين الأكفاء من النقاد ، الذين يعتمد عليهم فى تقديم العمل الجيد للمتلقى. وأيضاً يوجد تذبذب فى المناهج وأدوات النقد. قليل مما يكتب من النقد الجاد الذى لا يطبق أدواته ومناهجه بشكل آلى .. يجب مراعاة أبعاد العمل المختلفة، وخصوصية صاحبه وموقعه . من الخطأ وضع كل الروائيين الجدد فى سلة واحدة ، لا تمكنا من التمييز بين عواملهم الإبداعية .

فى ختام هذا التقديم الموجز ، تجدر الإشارة ، إلى أن العمل الفنى والنقد عملية مستمرة من الخلق . لذا فلا إبداع يعيش بلا نقد ولا نقد بلا إبداع يشحذه ويطور من أدواته ومناهجه .

«المسرغمون» (*) المغامرة الروائية

الرواية السؤال تشبه لحظة الميلاد وإعادة بناء وتكوين العالم، لذا فهي شديدة التكثيف والصعوبة ويجب أن نبحث لها عن مسميات جديدة وأجهزة استقبال مختلفة، ذات حساسية عالية، لأن رواية من هذا النوع «المسرغمون» تختلف عن ما مر بنا من روايات. وحتى في حالة الدخول في علاقة حب مع العمل فلن نخرج بمحصلة من الثوابت والقناعات. مع ذلك ورغم صعوبة المرتقى فإن هذه القراءة ستحاول، أن تعبد طرقاً يمكن من خلالها التسلل لعالم «المسرغمون».

سأبدأ الاشتجار مع هذه الرواية من خلال المشهد الاستهلالي لها. هذا المشهد يبدو صغيراً لكنه مشهد بانورامى يحمل بين ثناياه الكثير من الخصائص الجوهرية للعمل. أوضع خصيصة لذلك المشهد «النهايات المشتركة» لأشخاص الرواية. المشهد بين كمال ومحمد فى ليلة رأس السنة، كلاهما رمز لما سيحدث لشخصيات الرواية من فقد ورحيل وموت وشذوذ وكلاهما أيضاً وصل لشاطئ العدم مبكراً. المشهد نقطة إضاءة قوية للرواية، يمكن من خلاله تصور وتخيل ما سيحدث.

الزمن : ليلة رأس السنة قبل الفجر. زمن غائم ملامحه غير محددة. ذلك الزمن ستتحرك فيه شخوص وأحداث الرواية حتى نهايتها.

(*) المسرغمون ، رواية ، حسنى حسن ، دار شرقيات ، ١٩٩٨ ، القاهرة .

المكان : غرفة كمال القديمة. قريبة من البحر وغارقة فى الفوضى والقذارة. مؤشر للمكان غير محدد الملامح والملائم لهذه الشخصيات القلقة الباحثة عن طريق.

خصيصة ثانية فى المشهد من خلالها نعرف البناء الفنى للرواية. المشهد مصاغ بشكل حوار شعري شديد التكثيف ومرتكز على مهارة فى إقامة بناء روائى.

الخصيصة الثالثة، الانقسامات والاختلافات بين شخوص الرواية. رغم ذلك نجدهم يتجادلون بهدوء، كما لو أن الجميع أدرك سلفاً نتائج وأهداف الرحلة وعدم جدوى الوسائل.

خصيصة أخرى، وهى الرغبة فى السؤال الدائم والتلذذ باسترجاع ذكريات وأحداث ماضٍ لم ينمح. أنتقل إلى درب آخر فى الرواية، وأعنى به البنية الفكرية. لاشك أن كثافة عالم «المسرّمون» يعود بجذوره إلى بنيتها الفكرية الثرية ومتحها واغترافها من الأفكار الفلسفية على اختلاف مدارسها، خصوصاً الفلسفات الروحية الشرقية. ذلك يدفعنا للسؤال، أهى رواية أفكار؟ أم هى رواية أسئلة محملة بأفكار يبحث لها أصحابها عن إجابات؟ فى رأى أنها رواية «سؤال» أو أسئلة وبالضرورة هذه الأسئلة بداخلها أفكار تؤرق وتمض حاملها. هذا النوع من الروايات نادر فى الرواية المصرية، شحيح للغاية، ربما بسبب توجس الروائيين أن يسقطوا فى فخ أن تكون رواياتهم، رواية أفكار. وهذا يرجع للإرث الروائى الذى جعل ما يسمى الحياة/ الشارع، الأساس فى عمل الروائى. وسبب ثان، عدم قدرة الكتاب المعاصرين على كتابة هذا النوع

الذى يحتاج لقدر كبير من الصبر والمهارة الفنية والسيطرة على البناء الكلى للرواية. وسبب آخر، وقوع الروائيين فى المشترك. كل مجموعة من المبدعين تظهر فى مرحلة زمنية معينة يكون بينها فى الغالب بعض المشتركات. سواء فى المضمون أو الرؤيا أو التكنيك وقاموس الألفاظ والجمل. هذا أمر طبيعى. لكن توجد حالات تخرج عن السياق المشترك و«المسرفون» مثال ونموذج لذلك. هذا الخروج عن المناخ الروائى السائد، يعنى إنها لا تتطابق مع القيم الروائية ولا تتماشى مع بعض الثوابت والاكليشيهات التى كثر استعمالها.

هذه القصيدة الروائية « المسرفون » تبحث بدأب عن مصائر الشخصيات وتطرح أسئلتها الخاصة إزاء الحياة والإنسان. يغوص الراوى إلى عالم الشخصيات، يحللها ويقف عند نقاط القوة والضعف، يلج العوالم الباطنة، يغربل المتناقضات ويحاول إعادة الاتساق والتوازن المفقودين. ولا يدعى الراوى الوصول لجوهر الحقيقة، أو اليقين الأعمى فلا أحد يعرف البدء / الختام « كلما مضت بنا السيارة خطوة، يروح العالم ينأى عني أبعد فأبعد حتى غاب بأكمله فى ضباب اليوم الأول لميلاد الكون. رأيت الانفجار الكبير الذى أوجد الحساب والزمن. رأيت تفتت النجوم وسيلان حممها، وتكاثف غازاتها، ورأيت الكرة الصغيرة تائهة فى فضاء سرمدى، تهرب بجلدها فتبرد وتكون، ظاهرها يبرد وروحها تغلى، وفى الأعماق الغائرة تلتهب «اللافا» فى أتون أبدى مؤكدة أن الختام هو البدء ، هو هو نفسه، وأنه لا وجود فى نهاية الأمر، لبدء أو ختام ». ص ٧٣ إذا كانت « المسرفون » رواية أفكار - سؤال - فهى أفكار وأسئلة نابعة من واقع حى خصب ومعقد. أفكار يعبر عنها

مجموعة من الشبان الباحثين عن مصائر وطرق جديدة لأنفسهم وللآخرين، والمكان الذى يعيشون فيه. تلك الأفكار والرؤى فى الرواية تتسق مع البناء الفنى المتناسك غير الممل. وهذا ملمح جوهري فالتفكك كان يمكن أن يحدث فى مثل هذا العمل لو لم يكن الكاتب على وعى بفنية الرواية وعالمها الداخلى والمفترض أن يعلو قليلاً أو يتساوق مع مضمون العمل.

البحث عن هوية ملمح فارق فى هذا العمل، معظم شخوص الرواية باحثة عن هويات ودروب جديدة للروح، شخصية محمد مثلاً، باحثة عن أب وهوية. «سأقول لك من أكون حقاً إذا كنت تهتم لذلك. أنا كلب الشوارع الذى تعرفه، يرميه الصبيان بالطوب». ص ١٩ ليس محمد وحده الذى يرى نفسه كلب شوارع بل أيضاً رحاب التى ستصبح زوجته والحائرة بين رغبتها فى الثراء وفقد إنسانيتها وبين حياة بسيطة كباقي البنات، تنظر لنفسها على أنها «مجرد كلبة جاءت من الشارع» ص ١٣ كذلك شخصية ناجى الفنان القبطى الشاعر بالاغتراب بسبب هويته الدينية وعذابه من حب فاشل مع الفتاة المسلمة رحاب. ينتهى به المطاف بأن يشى بصديقه أشرف ويعدها اعتزل العالم.

أما أشرف الشخصية الثورية المتمردة على ما هى عليه، المتطلعة لعالم جديد يشارك فى تخطيطه «عندما يختار المرء لنفسه فإنه يختار للبشرية كلها معه» ص ٥٤ يلقي بنفسه من الطابق الخامس.

حتى مريم الثرية الخليجية، هاربة من بلادها، كى تجد الاستقرار فى مكان آخر ومع أناس مختلفين. كل أو معظم شخوص

الرواية، مهمومون بوجودهم، شخصيات قوية وضعيفة فى الوقت نفسه. بداخلها صلابة وحماسة البداية واستسلام وخنوع النهاية والحياة داخل إطار الممكن والمتاح، كائنات شقية بلا ريب، تساط بذاتها وبمن حولها، كائنات السؤال ورفض الحياة الجاهزة والمتطلعة لقانون أخلاقى ومعنى شامل للحياة والإنسان، مع شخصيات كهذه تشعر بالقلق ونبض الحياة وفداحة السؤال وعواقب التمرد والثورة.

الأستاذ كمال «نبي الكلام وحامل مفتاح الكنز المسحور» معلم الفلسفة والمناضل ثم العدمى فى آخر المشوار. شخصية محورية فى الرواية. ويمكن القول إنها فجرت السؤال والتساؤل لدى معظم الشخصيات ثم اختارت عن طواعية أن تأخذ ركنًا لاحتساء البيرة فى بيت الثرية «مريم» شخصية كمال رغم ما يحيط بها من غموض وشاعرية فإنها كانت واضحة منذ البداية غير أن التصاق، جلال، ناجى، محمد، الراوى بها، أعاق معرفتهم بها. بالإضافة للهالة التى وضعوا الشخصية فيها، وبالتالى لا نندهش إذا كشف أشرف البعيد عن جو الشخصية، سرها وعقدها النفسية وضعف إيمانها، إنه مجرد قروى فقير حاول أن ينتقم من العالم بشكل ثقافى زائف، إنه «آخر الديناصورات الغبية» ص ٢٣١ كما قال عن نفسه. وتظل لهذه الشخصية حيويتها ودورها الفاعل فى تحريك شخصيات الرواية ولو بدون وعى منها أو ضد رغبتها حتى بعد انسحابه الذى كان متوقعًا وحتميًا. ورغم أن معظم الشخصيات لم تجن الشئ الكثير فى رحلتها للبحث عن الحقيقة والمصير، فإنها سعت للعذاب ورفضت التدجين والتنمذج، «كان الدين متاحًا واضحًا وجازمًا فلفظناه وكانت الأسرة واقعة يومية للاغتراب والعذاب فشطبنا عليها، وما تبقى

لنا غير الكلام .. والحب » ص ٥١ أفضت نتيجة السعى إلى لاشئ تقريباً ، فالمصدر الذى دفع للسؤال والمعرفة ، مصدر ضعيف هش ، لم يكن يؤمن جدياً بما يقول ، إنه ممتلئ بالانقسامات الداخلية . « من تظننى ؟ أنا لست أنا . هناك شخص آخر يسكننى ، لا شخص واحد . بل مئات يتنازعون هذا القلب . » ص ١٢ ، كان طبيعياً أن تصل هذه الشخصية للعدم ، وكان طبيعياً أن تكون كل ثمارها جافة غير مستساغة مثل كلمات صاحبها الطنانة التى بداخلها مأساة الأسرة والفقر والإحساس بالنقص . ظهر هذا فى اعترافه لأشرف ، المناضل الرومانتيكى الذى أراد تحرير من حوله من كسل الأحلام الشعرية التى لا نفع فيها . منذ البداية استنتج أشرف ضعف وحيرة كمال ومحاولته للاختباء خلف الكلمات والشعارات ، فترة الاعتقال القصيرة أثبتت ذلك ، « طول ليالى الاعتقال وأنا أفكر فى جدوى الفعل . » ص ٤٧ لقد شك فى جدوى ما يقوم به مع أول اختبار فعلى لقوة الإرادة والمقاومة . اعترافاته المطولة لأشرف ، صفحات ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ إلخ ، تبين بقوة الحيرة والقلق العدمى ، حتى وهو يحكى عن تجربته فى مقاومة الفقر وانعزاله المبكر عن بيئته ورغبته فى الانتقام من ثرى القرية وابنه اللذين حاولا إذلاله . كلها كانت ردود فعل وليست أفعالاً أصيلة . تجربة حبه الغائمة مع الثرية « مريم » هى أيضاً امتداد لحيرة واضطراب الشخصية وعدم قدرتها على اتخاذ قرار . تلك الشخصية وصلت لمرحلة العدم والشذوذ ، يبدو هذا فى مشهد ممارسة الجنس من خلال المثلية الجنسية فى المشهد الأول من الرواية . لم يتبق لهذه الشخصية ، سوى الهروب أو السكوت المريح ، « خطأ باتجاه الباب بقدمين ثابتتين يغالب

رغبة قاهرة فى البقاء. أراد أن يلتفت إليها ويصدق فى عينيها. ود لو يرى طائر روحها يرفرف محزوناً ويحط على كتفه ليغنى له أغنية حب. عبس من الألم. ومن غصة الحب. ثم ما عاد يفكر فى شئ. « ص ١٩٠

هناك ملمحان فى « المسرغون » أحب أن أتوقف عندهما :

أولاً، دخول الشعر فى السرد. وهذا خاص بفنية الرواية. والدخول هنا له مساران. المسار الأول. وجود مقاطع شعرية، كان الراوى يسترجعها، سواء من شعره هو أو من شعر صديقه « محمد » كما فى صفحات، ٣٩ ، ٥٦ ، ٧٨ ، ٧٩ المسار الثانى، تغليف الراوى للسرد بفقرات شعرية تخترق وتشاكس البناء الفنى المحكم للرواية. وبما إن الرواية، رواية سؤال أو أفكار ، لذا فهذا الاختراق الشعرى، يكسر حدة الأفكار والرؤى ويجعلنا لا نمل الرواية أو نشعر بتغلب المضمون على فنية وبناء العمل. لقد خلقت هذه الاختراقات الشعرية للسرد الروائى نوعاً من شاعرية الرؤى والأفكار. أى يمكن أن نقول إنها رواية سؤال مصاغ شعرياً أو قصيدة روائية لها عالمها الخاص الشائق.

الملمح الثانى، علاقة الراوى بالعمل، يظهر الراوى مجسداً فى فقرات قليلة، لا نعرف عنه سوى إنه يحكى الرواية من مكان ناء « شرم الشيخ » شاعر فاشل « وحكيم الجيل » كما اسماء جلال فى رسالته الأخيرة للراوى. وهذا الأخير اتخذ قراراً برعاية الطفل خالد بن محمد ورحاب اللذين اختفيا. وقد فر الراوى من عالمه لمكان بعيد يدرس فيه للأطفال. السؤال الذى راودنى هو، هل من الممكن أن يختفى الكاتب نهائياً من العمل / الرواية، تاركاً شخوصه يتكلمون ويفعلون وهو فى

حالة حياد ؟ أليس هذا الصنف من الروايات خبرة حياتية للكاتب أو نوع من كتابة المذكرات الروائية، الإجابة التي قد تبدو ممكنة أن الكاتب لا يستطيع كلياً الانفصال عن العمل / الرواية. فكل شخصية أبدعها الكاتب، تحمل جزءاً منه، فالكاتب في عمله يظهر ويختفى لكن لا يحتجب نهائياً. في نهاية قراءتي أقول إن «المسرغنون» رواية تطرح السؤال وتبحث عن الحقيقة والمصير ومعنى الحياة من خلال شخصها الساعية لرأب الصدع بينها وبين العالم.

رواية « الرجل العارى » (*)

يقول هيدجر، « إن كتابة الشعر ليست أساساً علة لفرح الشاعر بل بالأحرى أن كتابة الشعر هي نفسها فرح، ابتهاج، لأنه في الكتابة تتألف العودة الرئيسية إلى الوطن أو البيت، » لعل انسراب الشعر وعلو نبرة الغنائية في رواية « الرجل العارى » للكاتب عادل عصمت، ملمح من الصعب تجاوزه، لاسيما والعمل محاط بقدر غير قليل من الحزن، وإذا كانت هناك بعض الأشياء التي تكسر حدة الحزن وتساهم ببعث الفرح أو الابتهاج بين ثنايا العمل ، فلا جدال أن الفقرات الشعرية والوصف الشفيف لأماكن ومشاهد بعينها يقربنا على استحياء من مرفأ الفرح. الرواية تتحرك داخل طقس غائم، تتركز على ظهور شبح رجل عار، يبين ويختفى لنساء وبنات القرية، غالباً يكون هذا الظهور في الليل ولا ينفي هذا أنه ظهر نهائياً في المشاهد الأولى من الرواية. يحضرني الآن، سريعاً، وبدون رغبة في المقارنة ، رواية خوان رولفو، « بيدروبارامو » الزاخرة بالوجود الشبهي، مع الاختلاف الشاسع بين الروایتين.

يقول الراوى عن شخصية « مؤمن » وهي من الشخصيات الحاملة نوط الشعر في « الرجل العارى » .. « لم يكن على استعداد لفتح غرفة الشعر التي أغلقها ذات يوم، لم يكن مستعداً لمواجهة الظلمات التي تعقب القصائد » ص ٨٣ يبدو أن غرفة الشعر كانت مفتوحة حتى قبل

(*) الرجل العارى، رواية، عادل عصمت ، دار شرقيات، ١٩٩٨.

ظهور «مؤمن» منذ أول سطر ، ندرك رغبة الراوى لسرد رواية شعرية وتحويل كل حدث لنوع من السرد الشعرى الساعى للأيما ، بأبعاد أخرى للأشخاص والأحداث. تلك الرغبة فى تجسيد عالم الرواية شعرياً ، أفضت فى محصلتها النهائية لمكاسب لا تنكر ، أبرزها ، هذا الاستقبال الحساس ، رفيع المستوى ، لنثر الحياة وشحنة بلغة مجازية وانفعالات وهواجس ، شديدة الخصوصية ، أغنت الرواية بمادة ساهمت برفع اسهمها الفنية. السعى للقبض على الشعر فى نثر الحياة ، له مزاياه ، كما أن له جوانبه الأخرى ، والتي توقفت عندها فى المقدمة ، أما بخصوص هذه الرواية فلقد انزلق الكاتب لأشياء فنية صغيرة ، حاول تجنبها خلال الصفحات الأخيرة للرواية. الأشياء الصغيرة تتمثل ببطء النقلات الاسترجاعية وسرد فقرات كان يمكن اختصارها وتخفيف حمولتها الشعرية. شخصيتا «نوال» و «مؤمن» مثال لذلك. تظل للشخصيات المستورة ، التى تظهر وتختفى ، سخونتها وأفعالها وقصصها الغريبة المبدورة بدرجة داخل نسيج الأحداث. الشخصيات المستورة ، إبراهيم بن عطية ، «مختار بن عبد الوهاب» ، «موسى» ، «عبد الرحمن» الذى انعزل أو عزلوه بعد حادثة مقتل بنت تحت عجلات الجرار. الشخصيات الأربع على اختلاف وجودها ودورها فإنها حملت الأعمدة الشعرية التى اجتهد الكاتب بإقامة بنائه الروائى عليها. تيمة ثانية ، لاتنفصل عن العالم الشعرى المغلف للرواية. تيمة الاغتراب. توجد مسافة شاسعة بين شخصيات الرواية بعضها البعض. نوال وأمها ، حماد وفرحة زوجته ، عبدالرحمن ومن حوله. تلك المسافة من العزلة وعدم التفاهم نجدها أيضاً بين شوقية وأخيها أحمد وبين مؤمن وأمّه شوقية وبين معظم الشخصيات والمكان الذى يعيشون فيه. الاغتراب ، غالباً ، يبين فى نسيج الأعمال

الأدبية والفنية الآخذة من المدينة موقعاً جغرافياً لأحداثها وشخصياتها. لكن أيّوحّد في القرية، ذات العلاقات البسيطة، المفتوحة على بعضها، والمساحة الجغرافية الضيقة؟ أعتقد أن، الاغتراب يوجد في أي مكان ويدخل أي شخص بلا استثناء، مادامت علاقات الإنسان بذاته والآخرين، تشوبها المشاكل والصراعات المختلفة «الرجل العاري»، ترى، ما ماهية هذا الرجل / الشبح، وما أبعاده الفكرية ؟ للإجابة عن السؤال، سنلج الأبواب والنوافذ السرية والخلفية للرواية. لا يوجد إجماع بين شخوص العمل على تحديد «الرجل العاري» يقال إنه «إبراهيم بن عطية» كان يمشي وراء الحمير التي يحملها أبوه بالسباح، ثم عمل مبيض محارة، وموظف بشركة «عثمان»، كانت تظهر في وجهه علامات من ينظر إلى الناس «من مكان بعيد»، شاردًا وكأنه في «عالم آخر»، وعندما تظلم الدنيا يحمل السنارة ويذهب ليصطاد في «البحر الكبير» رغم الغموض المغلف للشخصية فإنها على قيد الحياة، مازالت تعيش بين شخوص الرواية. البعض الآخر من الشخصيات يقولون إن الرجل العاري، هو مختار بن عبد الوهاب، الذي ذبح منذ أكثر من خمسين عامًا ودفن تحت أحد الحيطان. قتل بسبب حبه «زهرة» بنت «الرجل الكبير»، ومازالت روحه تبحث عن زهرة. الشخصيتان معًا تمثلان وجهي الحياة/ الموت. «إبراهيم بن عطية»، بذرة الموت في الحياة. «مختار بن عبد الوهاب» الحياة بذكرى الموتى. مع ميل من الراوى والشخوص يرجحان كفة، إبراهيم بن عطية، ربما لأنه مازال بينهم، ولأن أكثر الصفات المميزة للرجل العاري تخصه هو. كل من رآته واقترب منها قالت إن «رائحته تشبه القطن المجموع من الأرض، رائحة أكياس القطن، وريحة غيط السباح، رائحة الجمل، وأيضًا رائحة القنوات

البعيدة» ، هذه الروائع والصفات خاصة بالأرض ، بالخصوبة ، بالفحولة الجنسية، لذا كان طبيعياً أن يظهر « الرجل العارى » معظم الوقت ، لفتيات شبقات فى بيئة تكبت الغريزة ولنساء شهوانيات أو حتى لامرأة عجوز يقترب منها، « بروح شابة مجنونة » ص ١١ ، لحظات ظهور واقتراب « الرجل العارى » لحظات احتداد الغريزة وتصاعد الشهوة. (أ) منتهى، فى اللحظة التى تشعر بالصهد يقترب من « أماكن شهوتها » ص ٨، (ب) سعاد، أدركت اقترابه عن طريق الرعشة التى تحركت فى الأعماق الغائرة لفخذيها . ج ، بنتا « حماد »، ظهر لهما وهما تستحمان . إذن « الرجل العارى » يوحى برغبة الانفلات الغريزى من القيود. البعد الثانى للرجل العارى، ظهوره للشخصية المجسدة للشعر والحب « مؤمن »، عندما حاول مقاومة يد الرجل العارى، كانت يد الثانى الغشوم أقوى وأشد بطشاً. هل أتعسف لو قلت إن « الرجل العارى » هنا، يعنى السلطة العمياء. سواء كانت، التقاليد أم الأسرة أم البيئة المحيطة أم أية سلطة تكبل وتعرقل حرية الإنسان فى أى مكان. مناخ كهذا ليس غريباً فيه موت « مؤمن » باشعال النار فى نفسه. كما ذبح « مختار بن عبد الوهاب » لأنه أحب أيضاً ، إنها ذات السلطة التى تدفعنا للانتحار البطئ أو تقوم هى بفعل المطاردة والقتل.

أنتقل إلى تكنيك رواية « الرجل العارى » التكنيك سلس، بسيط حتى فى أسلوب التقطيع والاسترجاع الزمنى والمشهدى، رغم بطل بعض فقرات السرد والاسترجاع لأحداث الماضى فإننا لا نعانى كثيراً بتتبع الأحداث. تكنيك انطلق من لغة لها أبعاد شعرية وحوارات تغازل الرمز وتدفعنا لأن نصبح فى قلب عالم القرية بمتناقضاته العديدة. وقد استمد هذا التكنيك جذوره من إرث كبير جعل عالم القرية مداراً له، لعل

أسماء، كعبد الرحمن الشرقاوى وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم، لها مدلولها فى هذا السياق. مع الاحتفاظ للروائى بخصوصية سواء على مستوى الرؤية الفكرية أو التكنيك، فالقرية التى يتحدث عنها الكاتب، قرية التسعينيات من نهاية القرن العشرين. وتظل بعض السمات المميزة للامح القرية. فكرة الحكى والسمر الليلى بين أهل القرية، الأسطورة والقصة التى تنتقل من جيل لجيل وطبعاً وصف مناظر القرية المألوفة، كالبهائم السائرة فى الطرقات، الغبار ورائحة روث، حشرات الليل، الشمس والحقول الخضراء الشاسعة، الليالى القمرية، والملل ووقت الفراغ الطويل الذى يمتلى غالباً بالنوم وتتبع أخبار الناس واسترجاع أحداث وذكريات الماضى البعيد.

تبقى عدة خصائص سأتوقف عندها. أولاً : تسلل أرواح الموتى وأشباههم إلى عالم الأحياء والتأثير الممارس من هؤلاء الموتى وأرواحهم على مصائر الشخصيات . هذه الحقيقة تمتد بجذورها لتراثنا الفرعونى والإسلامى، فكرة الأرواح الخيرة أو الشريرة، الساعية لفرض وجودها وماضيها على مكان بعينه وبشر بعينهم. ثانياً : محاولة الروائى تقديم المكان / القرية، كبديل للعالم بكل ما يحويه هذا العالم من انكسارات وهزائم وحماقات. غير أن القرية فى «الرجل العارى» تظل قرية مصرية لها همومها وأحزانها ومشاكلها الخاصة. ثالثاً : استطاع الروائى إظهار الوجه الآخر للقرية، الوجه الشرير، القتل، السرقة، القسوة، منع الميراث وهضم حقوق الغير، التلصص على الناس ومحاصرتهم، وغيرها من الصفات التى لا تنفصل فى ذات الوقت عن الصفات الحسنة. رابعاً : الجو الليلى المؤطر للرواية، حتى الأحداث النهارية، نشعر فيها بكثافة الظلال وكثرة الأماكن نصف المعتمدة. هذا يرجع، لطبيعة الراوى

وحبه لليل وتفصيله المحيرة، أيضاً لأن الليل والإظلام يمكن أن يتحرك من خلالهما شبح الرجل العارى. خامساً : ينتقى الراوى مفردات وجمل سردية ووصفية تدشن مناخ الاتعزال والكتابة وانغلاق الشخصيات على نفسها. سادساً، يمر الراوى مروراً سريعاً على الأحداث التاريخية المرتبطة بشخصيات الرواية. ١٩١٩، تاريخ ذُبح فيه مختار بن عبد الوهاب، ثورة يوليو ١٩٥٢ دلالة تاريخها على كشف شخصية أبو «شوقية» استطاع بعد الثورة أن يحافظ على أرضه وأن يدخل ابنه كلية الطيران على الرغم من أنه لم يشارك فى الأنشطة السياسية» تاريخ بعد ١٩٦٧، ثراء «محروس» الطبال بائع السردين، وظهور شريحة جديدة على مسرح المجتمع. فى الرواية إشارة أن «حماد» دخل الجيش قبل أن تنتهى «الحرب الأخيرة» ص ٣٥، ربما يقصد الراوى، حرب ١٩٧٣، وردت أيضاً إيماءة عن اتفاقيات كامب ديفيد، عندما كان «مؤمن» و «نوال» يقرآن أخباراً عنها فى صحيفة المدرسة» ص ٨٤، لا أدعى أن الراوى بضربات فرشاته السريعة (مع أن هذه السرعة طبقت فقط على التواريخ) وحذره من الوقوف عند الأحداث الفارقة الممثلة بالتواريخ سالفة الذكر قد فعل الصواب. مع قناعتي بأن هذه التواريخ كان يجب أن تأخذ أحداثها مساحة أكبر. حتى الآن لا أعرف أية حرب «أخيرة» دخل حماد قبلها الجيش، ولا أعرف لماذا لم تتسع رقعة هذه التواريخ الشرية. على أية حال للروائي الحرية فى رؤيته الخاصة. سابعاً : الرواية بها شخصيات برزت فى بدايتها ثم اختفت ، شخصيتا، منتهى وسعاد. اللتان مهدتا لظهور «الرجل العارى» ظهر لهما نهاراً، عكس الشخصيات الأخرى. الصفحتان اللتان يسرد لنا فيهما الراوى ظهور «الرجل العارى» لسعاد، يمكن أن يصبحا قصة

قصيرة، منفصلة عن الرواية، كذلك مشهد زيارة «مؤمن» للمقابر في ضوء القمر صفحتي ٩١ ، ٩٢. ثامناً : ارتبط ظهور «الرجل العارى» عند بعض أشخاص الرواية بأحداث قاسية وأليمة «حماد» كان يعتقد أن «الرجل العارى» شيطان جاء ليهدم أسرته ويذكر زوجته بحبيبها القديم. تاسعاً : تتعدد الشخصيات الراحلة عن العالم. «أبو سميرة» مات ولم يكن معها ثمن الكفن، موت «مؤمن» الكبير ورحيل أبيه من بعده. ذبح «مختار بن عبد الوهاب» احراق «مؤمن الصغير» لنفسه . موت وقتل ومحاولات قتل لم تتم، كـرغبة «حماد» قتل «إبراهيم بن عطية» وجريه وراء فؤاد ليقتله بالمنجل ، بالإضافة للسياج القاتم الذى يطوق الرواية. عاشراً، فى صفحتي ١٤ ، ١٥ ، يسرد لنا الراوى مضمون خطاب «مؤمن» إلى «نوال» تلك اللمسة الفنية تجلى لنا الاختلاف بين «مؤمن» الشاعر الرومنطيكي المغترب بشعره وأخيلته ومرضه وبين «نوال» الفتاة الشبقة التى تبغى الانطلاق والسفر بعيداً .. قلت إن الرواية مطوقة بـسياج قاتم ورؤية لا توحى بأمل قريب، غير أن نزوع بعض الشخصيات للتواصل الجنسى وتوقها لعالم نابض بالجمال والحياة وتسلى ولو - بوهن - أشعة الشمس بين سطور «الرجل العارى»، ربما يفتح ثغرات فى السياج القاتم، كى تمر البقع الضوئية.

«تصريح بالغياب»^(*) الصدى والظلال

يمكن للفنان أن يقوم بإعادة اكتشاف وإبداع مشهد ، حكاية ،
حادثة ما مرت. وجائز أن تكون تلك الحكايات والمشاهد بسيطة
أو معقدة، لا يهم، لأن الذى يجعلنا نتوقف أمام عمل فنى ، هو الكيفية
التي من خلالها أنجز. لندخل بهدوء إلى عالم هذه الرواية القصيرة
«تصريح بالغياب» ، المجسدة لكيفية استدعاء خبرة حياتية عبر آليات
الفن ومن خلال راوٍ له رؤية واضحة ومقدرة على جعل نثر الحياة شديد
التكثيف. يقول الراوى عن المكان، «كلما نظرت إليه من بعيد أو قريب،
وجدت أنه رغم اكتماله وحسن بنيانه ، كأن كل جزء فيه مقتطع من بناء
آخر كأن كل جزء فيه وأن استقر هنا ، فتاريخه موصول بما كان، موصول
بما يخفى » ١٢ .

هذا المكان المراوغ وإن بدا كتلة واحدة فإنه، غير تام الاتساق،
كذلك لا يعنى استقراره الوقتى تفردّه وانقطاعه، فهو حامل لإرث بعيد
وتقبع بظلماته أشياء يصعب سبر غورها. الراوى يدخل دون أن يتبعه
ظله، ماضيه، حاضره، مكان رغم صغره إلا أنه مرايا تضاعف ما
تعكسه وتظهر قاطنيه وقد تعددت صورهم وارتسمت على ملامح وجوههم
ما كانوا يجهلون بداخلهم. ليس مستغرباً أن يبدأ الراوى روايته بعبارة،

(*) تصريح بالغياب، رواية، منتصر القفاش ، دار شرقيات، ١٩٩٦ .

"لم يكن الدخول سهلاً" ص ٩ مع أن هذا الدخول جاء بعد الخروج وترك المكان. عاد الراوى من أجل استعادة روايته المفقودة ثم عرف أن الرواية يجب أن تعاش مرة أخرى حتى يمكن استرجاعها، ليس هذا وحسب بل أدرك الراوى وجود خيط، لا يزال، بينه وبين المكان وأشخاصه بكل ما يجمعهم من تاريخ وحياة مشتركة. «خلى بالك شهادة قدوة حسنة أو محاكمة عسكرية» ص ١٢، مكان يشبه شعرة الصراط، يبدو مسيجاً بقدر لا يستهان به من الأسلاك الشائكة، مفخخ بالمحاذير والأوامر التي لا ترد، حالة الخروج على قوانينه، يلزم العقاب الفوري ضد الجميع، حتى على من كانوا يوقعون العقاب على آخرين. يجب أن ينفذ الجميع الأوامر ويجب أيضاً ألا ينخدعوا كمنفذين. الكل ينفذ ما يطلب منه، مع ذلك لا يجب أن يتمادى أحد ويصدق نفسه، فلا أحد يعرف أبعاد اللعبة وخط البداية أو النهاية.

يمكن أن نبحر فى ذات الراوى والأشخاص الذين يتحركون فى المكان. رغم صعوبة الوصول إلى شواطئهم ومعرفة ما يجرى بعوالمهم الداخلية، هم دائمو العدو والجري تجاه شئ ما، ربما يكون فتح ثغرة للخروج وربما الحنين لذكرى أو ظل يشاكس صاحبه ويدفعه للتساؤل عن ماهية وجوده وهدف الأشياء التي تجبئ وتمضى.

١ - شخصية الراوى تمسك بالعمود الفقري للرواية، غير أنها لا تفرض مزاجها الخاص على الأحداث والأشخاص. من أول خطوة، نشعر بها، وجللة، حذرة، تجاه المكان ومن فيه. رويداً رويداً تعثر على مفاتيح للمكان وتلج الساحة، وصل الاندماج إلى ذروته، بين الراوى ومن حوله، عندما شرع فى سرد حكاياته عن علاقاته ومغامراته مع فتيات

المكان . ومع إحساسه بأنه بديل لمدرس وهمي إلا أنه أدى مهمته وقام بعملية التكدير لطالبة. عملية التكدير هذه، امتزجت برغبة التواصل مع الطالبة لكن للمكان قوانينه الصارمة. تحقق التواصل فيما بعد، خارج المكان، الشوارع الجانبية، خوفاً من الشرطة العسكرية، الاتوبيس، ثم اللقاءات السرية والصدف المدبرة. مر وقت شعر فيه الراوى، أنه يمر بحلم طويل لا يقظة منه، حلم يمتلئ بالضجيج والأطراف التي تخيله ولا يستطيع القبض عليها.

٢ - من الشخصيات التي أضفت جواً من المرح والبهجة للمكان ، شخصية (هريدى)، كان مسئولاً عن الخزين والنظافة، يحل مكان زملائه بالخدمة ، يجلجل صوته بأغاني أم كلثوم وعبد الحليم ، لكن بعد أن يعود من إجازته ، تاركاً خلفه زوجته وابنه ، يصير قليل الكلام وترسم على وجهه أمارات الهدوء وعدم التأثر بما حوله، يرفض طلبات زملائه ويهزأ بهم مقلداً أصواتهم وحركاتهم. كل هذا يستغرق يوماً أو اثنين على الأكثر ويعود (هريدى)، صاحب الروح المرحية والسلوك المرن إزاء التعامل مع مفردات وشخص وأشياء المكان .

٣ - توجد بعض الشخصيات الثانوية ، مثل شخصية المقدم، قليلة الكلام، الصول عزيزة التي تصغى لحكايات البنات وتوزع عليهن المكافآت الشهرية كذلك تطمئن الأهالى على بناتهم، الصول عظيمة، تشتد مع البنات وتوقع العقاب عليهم ، عكسها الصول عنايات.

٤ - من الشخصيات الرجالية ، الصول شاهين ، المسئول عن نظافة المدرسة ، غالباً ما يستبقى واحداً كى يتحدث معه ويبدأ يومه الجديد.

٥ - النقيب الشرفى ، لم يعرف عنه أنه تسبب فى أذى لعسكرى ، دائماً يحكى عن بنات زمانه ودائماً أصحابه هم أبطال الحكايات.

٦ - أمل ، الفتاة التى خرجت من المكان أو فصلت لتغيبها أياماً طويلة ، شخصية تعود للمكان من وقت لآخر ، ارتباط خفى ، يصعب تفسيره.

تلك الشخصيات الرئيسية والثانوية معاً ، تحس أنهم اشباح ، يظهرون سريعاً ويختفون سريعاً . لكنهم لا يتركوتنا كما كنا ، حكاياتهم وأشياؤهم ، توقعنا فى الحيرة . لكن كيف يسعى النص لإعادة غرس هذه الشخصيات فى جسد المكان ؟

يعتمد الكاتب تكتيك المشاهد المنفصلة المتصلة معاً . المشاهد وال فقرات مرقمة وتنقسم إلى فقرات سردية طويلة وقصيرة ، بالرواية منعطفات تأملية تقطع السرد ، صفحات ٢٨ . ٢٩ . ٤٤ . بالإضافة إلى اتجاه الراوى لوصف لب الأشياء ، متخلصاً من الثثرة الروائية المعتادة . الحوارات المصاغة بالعامية ، رغم قلتها ، كانت تتماشى وتعبر عن المناطق والزوايا الحميمة وعن علاقات الجنود الخاصة ببعضهم البعض ولقاءاتهم السرية بينهم وبين فتيات مدرسة التمريض ، صفحات ٤٨ . ٤٩ . ٤٦ ، بالطبع ، لا نقدر أن نغفل الوقوف عند اللغة بالرواية . هذه اللغة الطازجة ، المتخلصة تقريباً ، من إرثها المعجمى ، لغة مسيطر عليها رغم ما تبدو عليه من عفوية ، كل كلمة وجملته اختيرت وشكلت بعناية فائقة ، هذا ليس مستغرباً عند كاتب كمنتصر القفاش ، اللغة تمثل له هاجساً كبيراً .

هناك بعض الكتاب استوقفتهم تجربة الجيش ، غير أنهم وقعوا على أشياء ظاهرة وتركوا الأحداث تدفعهم بحرارتها صوب الأطراف والمتغيرات العابرة. ومع أن رواية «تصريح بالغياب» ، استخدمت مفردات الحياة العسكرية وجعلتنا نعيش جزءاً من عالمها غير أنها، استطاعت مسك أشياء جوهرية تؤرق من يمرون بهذه التجربة. لحظات الملل والخوف والشعور بالحصار والمراقبة. من الأشياء التي تستوقف القارئ ، استخدام الكاتب مفردات الإضاءة والصدى والظلال ، بتقنية جسدت مدى بطل الزمن ولذعة الذكريات والاجترار المر للعالم الخارجى من خلال الصدى والظلال المتبقين بالذاكرة .

«ويستلم الشنجدى خدمته ، وأعمدة الإنارة العالية فى المستشفى تسقط ضوءها على السكن، والشبابيك الموصدة خانات داكنة تفضى إلى الداخل» ص ١٦ ، النوافذ العالية الموصدة ، الضوء الشحيح المكتفى بمكانه، المنطقة تنذر بالخطر ، الإحساس بالأسر والتوجس الدائم ، حسابات الذاكرة ، صدى صوت الحنين صدى داخلى تراكمت صفاته وجعلت الراوى يشكله بحسب الأماكن ، صدى الحوش ، صدى الحمام ، صدى مكتب السرية ، صدى المخزن ، صدى الفصول ، صدى مكتب المقدم ، صدى السكن وصوت المكان. يراوح الكاتب فى استخدامهم للظل والصدى بأسلوب يجمع بين الطول والقصر وعبر تنويعات مختلفة، «كأن ظلى الذى لا أراه ، يتبع أثرى فى هذه الحلقة العميقة الممتلئة بأبواب تتخبط فى قوة دون صوت» ص ٤٤ هنا الحديث عن ظل الراوى، الذى يشاكسه ويشطره إلى عدة أشخاص ، كما تتعدد الظلال بنسيج الرواية، كأن يسير لكل جسد من الأجساد ظلان ، يتبادلان موقعهما وربما يفقد

الواحد منهما الآخر قليلاً أو طويلاً في زحام الشارع . في صفحة ٦٦ نجد وصفاً لظلال الطالبات ، تتقاطع وتتوازي وتتداخل ثم تتجمع وتتماهى . كذلك وصف لظلال العساكر والأشجار ويقع الضوء والمناطق المعتمدة . هذا الأسلوب المرتكز على مفردات الإضاءة والصدى والظلال، ساهم في شعورنا بالإيقاع الهادئ للسرد ولأحداث الرواية ، وعمق لحظات التأمل وبعث التناغم والتناسق بين النقلات والفقرات. منحني جدر التوقف عنده، أعنى به ، رغبة التواصل بين الجنود وفتيات المدرسة ، هذه الرغبة ، غالباً ، ما كانت تقترب من التخوم ولا تتجاوز ذلك . الفتيات تخايل الجنود في الحلم وعندما يلتقون خارج المبنى ، يكون اللقاء، سريعاً ، لا يساعد على بناء علاقة طويلة . الراوى يحلم أنه يرى أجساد الفتيات ، لا يلمسها ، زميله هو الآخر يحلم بهن كلهن والرائحة التى يستنشقونها ، تصبح رائحة «هنا أسماء . . . أمل» ص ٣١، ومن يقترب ويصير على وشك الفعل بعد استجابة الطرف الآخر، يؤجل الفعل بسبب خوف الفتاة أو سماعها صوتاً ص ٤٨ ، ٤٩ .

بهذه الرواية أماكن وممرات وسرايب شحيحة الإضاءة وأشخاص لا يكشفون عن كل ما يمور بداخلهم ، يبين هذا ، فى الوقوف المبالغت أثناء استرسال إحدى الشخصيات فى الحكى ، فترات الصمت ، الظلال الكثيرة ، الصدى ، الحنين للمكان وبذات الوقت التطلع للانعقاد منه .. الرواية بعد الانتهاء من قراءتها تحس أنها لم تنته بل ربما النهاية هى بداية لحكاية جديدة عن نفس المكان والأشخاص.

«أيها القارئ لو رأيتنى فى مكان ما فقل لى فى رياء شديد العبارة الفلسفية المتقعرة التى تقبل المرح والتى هى أيضاً التجلى الحقيقى لعبارة أخرى لا تقبل المرح. إنه غموض يلوح به كاتب من بعيد دون أن يتورط فى غموض حقيقى يلوح فقط، كأنه تنويم مغناطيسى لناقد يقف قريباً متحفزاً - ليقبض على مفتاح يساعده فى فك شفرة الكتابة» ص ٤٦، ليست هذه كلمات فلسفية افتتح بها مقالى، بل فقرة مجتزأة من رواية «الخوف يأكل الروح» لمصطفى ذكرى. لعل هذه الفقرة وغيرها والتى يتحدث فيها الراوى عن الفن ومادة الفن ودور الكاتب والقارئ وتحفز الناقد وهو يقرأ العمل الأدبى وسرده لفقرات من أعمال كتاب آخرين، يجعلنى أضع يدى على أول خصيصة فى رواية «الخوف يأكل الروح»، فكرة أن تكون الكتابة نفسها موضوع سؤال، أثناء كتابة العمل الأدبى. تلك الخصيصة ليست فى هذه الرواية فقط، لكن فى الأعمال السابقة للكاتب أيضاً (تدريبات على الجملة الاعتراضية - الكتاب الأول - المجلس الأعلى ١٩٩٥)، (هراء متاهة قوطية، شرقيات، ١٩٩٧).

طرحت الفكرة فى العملين السابقين بعدة أشكال، غير إنها عمقت فى «الخوف يأكل الروح» وأخذت مساحة كبيرة، لدرجة أن هناك

(*) الخوف يأكل الروح، رواية، مصطفى ذكرى، دار شرقيات، ١٩٩٨.

إجابات تبدو منطقية فى ردها على الأسئلة التى كان الكاتب قد طرحها على نفسه والنقاد والقراء، الأمر الذى دعا البعض لاعتبار القسم الأول من الرواية ، منفصلاً عن باقى العمل. ولم يكن انفصلاً قدر ما هو تجريب داخل بنية العمل الكلية. ومن الأسئلة الجوهرية التى طرحتها الرواية علينا، لو شئنا الدقة لقلنا إنه سؤال رئيسى لم ينفصل عن سؤال الكتابة، أعنى به، مدى حرية الكاتب أثناء كتابة رواية؟ وهل مرونة الرواية وقدرتها على ابتلاع أشكال أخرى بداخلها وصيرورتها الدائمة، تعطى للكاتب شيئاً على بياض للتجريب كيفما يشاء ؟ لقد وصف «ميخائيل باختين»، الرواية بالمرونة، لكنها المرونة البلاستيكية، أى أن هناك خطوطاً ومواقع ثابتة ومتماسكة، تعتبر بمثابة الأسس، يعنى غير قابلة للتجاوز أو العبث وإلا ستعم الفوضى. ماذا لو رجعنا قليلاً لـ «هراء متاهة قوطية»، لنعرف رد الكاتب على باختين وغيره. «حتى الآن رغم القراءات الكثيرة فى علم جمال الأدب لم يقنعنى بارت وباختين وجيرار جينيت بالفروق بين القصة والرواية، ونظرت دائماً إلى تلك الفروق أنها فروق شكلية أو هكذا كنت أريد أن أنظر» ص ٧١، يقول الكاتب إنه بهذه الطريقة يصطاد أكثر من عصفور بحجر واحد، ما يهمنا منهما اثنان، الإيهام بوحدة كليانية للعمل، ثانيهما ، دخول القارئ إلى العمل وهو متخلص من الشروط السكولائية الساذجة لقراءة العمل الأدبى.. هل هذان العصفوران مع معرفتنا بأهميتهما، يكفيان لاقتناعنا بالتنازل عن بعض أركان الرواية؟ وهل الكاتب نفسه مقتنع تماماً بهما ؟ أم أنها الحيرة، الانتقالية، التى تواجه كل فنان؟ ، أثناء قراءتى للقسم الأول من الرواية خرجت بانطباع أولى مفاده أن الراوى ينتابه حنين

الحكى / السرد ، دون تدخل بالتعليق وتشظى الحكاية منه، رغبة فى إطالة زمن الحكى. حدث هذا فى « ما يعرفه أمين، هراء متاهة قوطية » لكم استمتعت بالقراءة ، رغم اقتراب « ما يعرفه أمين » من السيناريو، إلا أن اكتمال الحكاية الداخلى - الاكتمال غير النهايات - جعلنى أنسى الراوى وانماهى مع الأحداث . والسؤال الآن هو، أهنالك رغبة عند الكاتب فى اكتمال حكاياته وابتعاد الراوى المثقف والمتشظى عن جو الأحداث، مع الاحتفاظ بخاصية التجريب؟ معادلة صعبة بلا شك، لقد أضفت أسئلة إلى أسئلة أخرى. على أية حال نعلم جميعاً ، المقولة القيمة التى تقول، إن الأدب، رؤية الأديب للعالم، ومن ثم فالأدب ليس شكلاً فنياً قدر ما هو بحث عن الحقيقة والمعرفة، معرفة لها طبيعة خاصة بالطبع . من هنا تظهر أهمية أن نبحث ونجرب ونطرح أسئلة مغايرة.

أنتقل إلى ملمح ثان فى الرواية. ما يسمى التناص أو الانفتاح على نصوص أخرى تدخل فى نسيج العمل، سواء منها ما يخص نصوص الآخرين أو الكاتب نفسه، فيما يخص نصوص الآخرين، يستشهد الراوى بأقوال وعناوين أعمال أدبية وأفلام لكتاب ومخرجين مثل، بورخيس ، هنرى ميللر ، سرفانتس، إنجمار برجمان، هيتشكوك، أبى منصور الشعالبى النيسابورى، الحافظ جمال الدين. المسار الثانى ، انفتاح «الخوف يأكل الروح» على نصوص الكاتب نفسه ولا سيما عمليه السابقين «تدريبات على الجملة الاعتراضية» ، «هراء متاهة قوطية»، فى صفحة ٣٦ من الرواية، تتكرر قصة الشقيقات كما جاءت فى مجموعة «تدريبات..» كذلك بعض القصص وردت فى المجموعة والرواية، كـ «حديث الصورة» ص ٤٤ أيضاً يوجد فى الرواية

صفحة ٣١، رجوع لنفس المكان الذى دارت فيه أحداث «هراء متاهة قوطية»، تدخل النصوص السابقة فى بنية العمل الجديد مع تغير فى الموقع والرؤية وإضافة أو حذف بعض الجمل والمشاهد بما يتناسب مع البعد الجمالى والفكرى للرواية.

تلك الخصيصة تقودنا للتمهل قليلاً عند تكنيك «الخوف يأكل الروح» الكاتب يكرر بعض القصص والمشاهد، معتمداً أسلوب القطع ثم العودة لنقطة البدء. أسلوب التكرار، يتطابق مع الحكى الشعبى، خصوصاً (الليالى) أما الثانى، فأسلوب سينمائى، ساقف عند علاقة الكاتب بالسينما لاحقاً. يتبقى أن أقول بخصوص التكنيك، أن الكاتب ينوع فى السرد والحكى، مرة سرد عادى، ثم أسلوب السيناريو واعتماده على أدق الأشياء، مرات على الإحالة لنصوص الآخرين والتأمل فى تكنيك وماهية الرواية وجدوى الفن. لا شك أن هذا التنوع أعطى ثراء وزاد فى الرقعة الزمنية والمكانية التى تتحرك فيها الرواية.

توجد بعض إشارات ضوئية، تبرز بين ثنايا الرواية وأحب أن أشير إليها، أولاً: فكرة أن يتحول الكاتب إلى مادة للحكى كسائر الشخص، «تعليق على الخطاب الثانى عشر المفقود، ويضاف فى هذا الخطاب لسان آخر إلى السنة الباب الخارجى لبيت مصطفى ذكرى» ص ٤٢، كذلك فى مجموعة «تدريبات..» نجد قصة معنونة باسم الكاتب، يمنح هذا الأسلوب بعض السخونة لأحداث الرواية وربما يضيف نوعاً من الصدق الفنى المتخيل على الواقع أو دمجها وانصهارهما معاً.

ألم يطمح الراوى فى عمل سابق «هراء متاهة قوطية» أن يسقط فى كتاباته كل الحواجز بين عالم الكتابة والواقع المعيش؟ صفحات ٧١، ٧٢. ثانياً، الإحالة لنصوص من التراث العربى، فقه اللغة لأبى منصور الثعالبى، أخبار الحمقى والمغفلين، للحافظ جمال الدين. وفكرة الإحالة لنصوص التراث العربى ليست فى هذه الرواية فقط بل فى أعمال الكاتب السابقة، كنوع من خلق المفارقة والسخرية فى آن، حيث إن الكاتب يكتب نصاً موعلاً فى التجريب وفى ذات الوقت يشاكس التراث ويلعب معه. هذه الخصيصة موجودة كذلك فى رواية «الباذنجانة الزرقاء»، سأتوقف عندها لاحقاً.

ثالثاً، الخصيصة السابقة ترشدنا لفكرة المفارقات الساخرة فى الرواية، والمفارقات الساخرة لها مساران، (أ) مسار داخلى يعتمد على السرد المبني على أسلوب تهكمى من شخوص الرواية والكاتب نفسه، يظهر هذا فى صفحات ٤٤. ٤٥. ٤٦ (ب) مسار ثان، يعتمد على استنفار سخرية القارئ والناقد ووضعهما معاً فى حالة تقع بين السخرية والمجدية فى استقبال الرواية. رابعاً، انفتاح النص عند مصطفى ذكرى، وتوقع أن يكتب نصاً جديداً من حيث انتهى القديم، أو إعادة كتابة النص القديم بشكل ورؤية مختلفين، فالنص عنده قابل للطرق وإعادة التشكيل مرة ومرات. خامساً، فكرة أن يصير المكان صعب الاحتياز والوصف، «لشد ما أحببت الأماكن التى تدخل فلا تعرف إن كان الوقت ليلاً أو نهاراً ص ٦٤، هذا المكان يتماثل مع الزمن اللبلى، شبه الدائرى، الذى تتحرك فيه الرواية بأحداثها وشخصها. سادساً، رجوع الأشخاص من خلال آخرين مع اختلاف الأسماء، جورج، تونى، نانا، سعدية، الأم، فيليب كلود، فان فيليب، «هناك إنسان يحمل اسمين وهناك شارع

يحمل اسمين وهناك بحر يحمل اسمين وجود أكثر من اسم للشئ الواحد - يعزى أحياناً للرفاهية والترف وفي أحيان أخرى لمرور الزمن، معنى أن يحمل الشئ أكثر من اسم - هو تأكيد وجود هذا الشئ.» ص ٦٤

والآن فلنقف عند علاقة الكاتب بالسينما. مصطفى ذكرى من روائى هذا الجيل المهتمين اهتماماً كبيراً بالسينما فقد كتب فيلمين وكتاباته يستخدم فيها ثقافته السينمائية، عنوان الرواية « الخوف يأكل الروح » اسم لفيلم ألماني، وفي الرواية سرد لأسماء مخرجين مثل، كلود ليلوش، إنجمار برجمان، هيتشكوك، وأفلام بعينها، رجل وامرأة، حديقة الديناصورات. وعدد كبير من مصطلحات السينما.

قلت إن دخول تقنيات السينما فى « الخوف يأكل الروح » يرجع لممارسة الكاتب وعمله فى مجال السينما ، لكن السبب الأهم ، أن زمن السينما وتقنياتها يناسبان أجواء روايات مصطفى ذكرى واهتمامه بفكرة التجريب داخل العمل الأدبى ، فزمن الفيلم يكون قصيراً ، رغم ذلك فهو يطوى بداخله الماضى والحاضر والمستقبل، زمن متعدد الأبعاد. تكتيك السينما السريع الذى يركز على اللقطات القصيرة والطويلة وتكثيف الإضاءة عند لقطة أو تكبير جزئية صغيرة جداً والدفع بها لبؤرة العمل يناسب جو روايته، تلك الأسباب أدت لتقارب وتفاعل السينما وتقنياتها مع أعمال مصطفى ذكرى. تشاركه فى ذلك نورا أمين، كما ذكرت فى المقدمة . كلاهما يتشابهان فى أشياء غير قليلة، منها السينما. يكفى أن نذكر أن المجموعة القصصية الأولى لنورا أمين «جمل اعتراضية»، تكاد أن تتطابق مع عنوان مجموعة مصطفى ذكرى الأولى

«تدريبات على الجملة الاعتراضية» إلى جانب تماثل وتقارب مناخهما الروائي وانفتاح نصوصهما على نصوص أخرى لهما ولكتاب آخرين.

تظل في الرواية بعض الخصائص ، سأحاول تحليلها. ١ - اللغة، لغة مصطفى ذكرى، لغة بعيدة عن التركيبات المعتادة والصياغات الجاهزة. هذه اللغة الطازجة تساند بقوة رغبة الكاتب في التجريب والبحث عن أشكال جديدة. تلك اللغة في بعد من أبعادها، تحاول تسريع زمن السرد وتحرير الراوى من عبء حكايته. ٢ - الحلم ، وأنا أقرأ «الخوف يأكل الروح» استشعرت رغبة الكاتب في سرد حلم طويل، لا يريد الخروج منه. تيمة الحلم ظهرت واختفت بدرجات متفاوتة في العاملين السابقين، وكأنه أراد إعطاء مساحة للواقع المعيش في عمليه السابقين، كي يتحرك فيه هو وشخصه، ويبدو أنه ارتأى في هذه الرواية العيش مع شخصه وحكاياته داخل حلم. ٣ - الحوار في الرواية شديد التكثيف والرهافة، من البدهى أن رواية بمثل هذا التكنيك المعتمد على اللقطات القصيرة السريعة والعبارات الموجزة، أن يصير الحوار مركزاً. لكم تمنيت أن تطول بعض الحوارات في الرواية، ولا سيما الحوار الذى دار بين الراوى وصديقه المريض وهو فى طريقه للموت. ص ٥٤

٤ - يلجأ الكاتب لأنسنة الأشياء، تقرأ، «كانت المرأة تتلکأ بديسنكرونية عند القطعة الأولى» ص ٨ وفى نفس الصفحة، تبذل مدام «نانا» مجهوداً مضنياً للسيطرة على ظلها المشاغب. كذلك كلب العائلة السيد «تونى» يندمج كإنسان مغلوب على أمره داخل نسيج عادات

الأسرة. ليس تونى وحده بل الفأر السمين الذى التقاه الراوى على درجات السلم. ص ١٣ ، تحول لقاطن من قاطنى البيت الغربى الممتلئ بالدهاليز والممرات والغرف السرية المحتشدة بأشياء متحركة وفاعلة. تتبع خصوصية القسم الأول من الرواية ، صفحة ٧ : ٢٨ ، نظراً للغموض المؤطر للأحداث والأشياء ، ذلك الغموض أدى لجاذبية شدتنا لمتابعة رحلة الراوى حتى بيت «جورج» جاذبية مادتها الأساس كانت، البيت القديم الهادئ، الليل، جورج وكلبه، نانا وجنونها ، الضوء الأزرق، مقابض الأبواب، السقف، اللوحة الزيتية ذات العينين الجاحظتين المرعبتين، القبو المعتم، التابوت، الساطور والقرمة الخشب، رائحة الموت.. أشياء متباينة جعلها الكاتب الأرضية التى شكلت وصنعت مشاهدته فى القسم الأول من الرواية ، مما ساعد على خلق جو من الغموض والجاذبية امتد ظله حتى الصفحات الأخيرة .

فى مرحلة فض الاشتباك مع هذا العمل الشائق والشائك معاً ، ينبغى القول إن مصطفى ذكرى أدخلنا قلب عالمه، بلا مقدمات ، لأنه لا لزوم لمقدمات لعالم تفتت، ولا لزوم لسرد حكايات محكمة النهاية عن عالم يثبت يوماً بعد آخر أنه غير قابل للفض أو الانتها .

« قميص وردى فارغ(*) »

الحياة عبر الكتابة

يقول توم لصديقه هك :

- وعليك أيضاً أن تسرق قميصاً يا هك.

- وماذا تصنع بهذا القميص يا توم ؟

- سنعطيه لجيم ليكتب على كفه بعض الكلمات والذكريات التي يصادفها أثناء سجنه ...

(حوار من مغامرات هكلبرى فين لـ مارك توين)

البداية إذن مع اسم الرواية هذا الـ « قميص » ...

« فلنعد إذن إلى الكتابة. المؤنس الوحيد في نهاية كل قميص وقبل

بدايته » ص ٣٦

« بعد شهر على الأكثر سوف أعطيك القميص كله لتقرأه » ص ٥٣

القميص هنا حامل لمجموعة معانٍ.

(أ) القميص بالمعنى الحرفى أى ما يلبس على الجلد .

(*) قميص وردى فارغ، رواية، نور أمين ، دار شرقيات، ١٩٩٧ .

(ب) والقميص بمعنى العلاقة القائمة بين رجل وامرأة فى نسيج النص الروائى .

(ج) ثم القميص بمعنى الكتاب أو النص أو الرواية أو هو الغلاف الخاص بجسم الكتابة. كلمة « قميص » تعتبر مفتاحاً من مفاتيح تلقى العمل واستقباله وأيضاً مشبكة بعنوان الرواية. أنها من الكلمات متعددة المعانى .

هذه الرواية تطرح علينا عدة إشكاليات، أهمها العلاقة الخالدة بين الرجل والمرأة ، الفن السينمائى والرواية، التناس، بعد ذلك أو قبل ذلك، حوار الكاتبة داخل الرواية مع فعل الكتابة، ومحاولتها لبلورة تجربتها فى شكل ومضمون جديدين.

ولعل السعى نحو شكل جديد للكتابة أصبح هاجساً أو كابوساً لمعظم الكتاب. فدائماً قبل الشروع فى الكتابة يكون هذا السؤال : بأى شكل سأكتب وعند قراءة عملى من قبل الآخرين هل سيتمنحونه لقب (جديد) أم سيكون عملى فى خانة الكم الذى لم يضاف جديداً ؟ ولهذه الظاهرة - إذا جازت التسمية - أكثر من سبب :

أولاً : أن من يكتب يضع عينه دائماً على الآخرين الذين هم فى تصور المبدع فى حالة من الترقب والانتظار لكل عمل يكتب .

ثانياً : عدم ثقة قطاع كبير من الكتاب فى قدراتهم وطاقاتهم الداخلية.

ثالثاً : يغيب عن الكثيرين أنه عندما أمسك بقلمى وأكتب تجربتى الخاصة وأنصهر وأتوحد معها فأنا فى هذه الحالة بالفعل أقوم بتدشين شكل جديد وبداية لا تتشابه مع أحد.

هذا إذا كانت التجربة صادقة مع وجود الموهبة والوعى بالطبع. الموضوع كما يظهر ملغز وممتلىء بالأسئلة ويحتاج إلى وقفة أخرى أما الآن فلنرجع إلى الرواية. « قميص وردى فارغ » تفتح داخلها شبه محاكمة للإرث الروائى وفعل الكتابة، حتى يمكن القول إنها كتابة عن أجرومية الكتابة وأبعادها الحياتية.

« لا أعرف بعد إذا ما كنا فى فضاء قصة أم رواية » ص ٣٥

« تتساءل كيف أجمع بين هذا وذاك، كيف أكتب سيرة ذاتية لنا وتكون متخيلة فى ذات الوقت؟ أجيبك تلك هى عبقرية الكتابة » ص ٣١. ٣٢ دوماً يطرح سؤال الكتابة من خلال الحياة أو الحياة من خلال الكتابة ودائماً هما فى علاقة نفور وتجاذب، حالة من الصراع فى الرواية من أجل ميلاد جديد. هذا الخلق يأتى من استمرارية الكتابة التشريرية التى تحفر بعمق وتفتش بدأب فى مشاعرنا وأحلامنا وعوالم البشر والأشياء من حولنا، للقبض على أشياء رائعة ونبيلة فى الروح. ويتأتى ذلك من كتابة اللحظة الحاضرة فى تغييرها وسيرورتها. مع ذلك ماذا تريد هذه الكتابة تحديداً؟ هذه كتابة مهمومة بكل شئ، من الاشتجار مع الحياة وتغييرها وحركتها الأزلية إلى الصراع مع نفسها، رغبة وميل كبير للبدء من الصفر والوقوف عند تخوم الأبيض الضبابى.

« أنهيت الفصل الافتتاحي الماضي بتعظيم الأبيض الضبابي وحده »

ص ٢٣

هذا الأبيض الضبابي علامة على البداية كما يعنى النهاية أيضاً، فالسينما تبدأ بالأبيض الضبابي وتنتهى به، كذلك الحياة. إنه المغزى الحياتي للأبيض الضبابي. ولكن ماذا عن الكتابة من نقطة الصفر التي تراودنا جميعاً في أحلامنا؟ الإجابة عن هذا السؤال ستكون بسؤال آخر.. هل ثمة حقاً كتابة من نقطة الصفر أو درجة الصفر للكتابة؟ ولنطرح السؤال بشكل أعم، أهنالك شئ بلا مرجعية في هذا العالم؟ سادع هذا السؤال معلقاً، وأغامر بكشف جانب مهم من هذه الرواية وهو لا ينفصل عن ثنائية الحياة / الكتابة. أكاد أجزم أن في هذه الرواية تطلعاً شاعرياً، كما في روايات مجايلها ولكن ما هو الشاعري؟ الشاعري هو الذي يضعنا في حالة شاعرية. وما هي الحالة الشاعرية؟ هي التي ترفعنا عن واقعنا المحيط وتضعنا خارج الزمن المعيش. ألا يضعنا هذا التأويل في مأزق من حيث أن كل فن هو في أدنى درجاته، بحث عن جماليات الأشياء في الحياة وتمثل وارتفاع بالواقع المحسوس إلى سدة المتعة والانسجام والنشوة السحرية إذا كان العمل فذاً؟ سأورد ما يساند هذه المغامرة :

١ - تلك العلاقة السماوية بين الرجل والمرأة، خصوصاً إذا وجد ما يعرقل عناقهما المقدس وما يغلف هذه العلاقة من السرية والكتمان والتحليق بها في آفاق بعيدة حاملة .

٢ - فكرة أن تكون الكتابة أداة للخلاص والتطهر ، أليست هذه فكرة مثالية « كل شئ ذائل فيما عدا الكتابة » ص ٨٥

٣ - ثم، اللغة المخترقة، المحلقة، القافزة على الورقة البيضاء حيناً والمتألّمة دوماً والمتحركة فى كل فقرة. لغة من الصعوبة حيازتها وتصنيفها فى خانة معينة، إنها تفضى بنا إلى حالة من خلخلة ثوابت الواقع . والآن لتأمل هذه العلاقة غير المكتملة، الواعية بنفسها ، الساعية خارج أسوار العلاقات المعلقة، ولا يخفى أن محاولة تتبعها وامتلاك جوهرها وجذورها عملية شاقة نظراً لكونها غير مألوفة ولا تخضع لقوانين العرف السائد. فالرجل والمرأة ها هنا متقاربان ومتباعدان فى ذات الوقت. هو مخرج سينمائى وهى كاتبة. كلاهما يحمل رؤية جمالية للواقع، يلتقيان على شرف الفن، يختلفان فى التكوين النفسى والشكلى والسلوك الخارجى .

هذا التناقض والاختلاف النسبى بينهما كان من الممكن أن يدفع قصة الحب إلى الأمام ولم يحدث فالعلاقة لم تفلح فى الحياة خارج الكتابة، أو فى التحليل العقلى لكل نأمة وربطها بمشاكل الطرفين التى يفترض فى علاقة الحب العادية تجاوزها. الجميع فى حوار وتواشج مستمر. هو مع همومه السينمائية وهى مع روايتها وعلاقاتها بأُمها وابنتها ونظرة المجتمع لها، وهو مع علاقاته بأصدقائه، وخوفهما معاً من العلاقة فى حد ذاتها، فوران وأسئلة مستمرة، علاقة تحمل فى داخلها شتى المتناقضات، لا تمكنا من احتياز طرف رئيسى فيها، ففعل الكتابة وحده هو القادر على أن يفضى بنا إلى فهم ولا فهم كنه هذه العلاقة «ولن أقول لك أن القصة ما هى إلا أول قصة حب أكتبها وربما تكون رواية ذات يوم فتصبح أطول حالة نشوة مررت بها فى حياتى» ص ٢٩

الكتابة هي الجسر الذي يلتقى عنده الطرفان ويعيشان الحياة عبره. «المؤنس الوحيد في نهاية كل قميص وقبل بدايته» ص ٣٦ فلنلج هذه العلاقة المجسدة بالكتابة، رغم وجود عناصر تصلح كمرتكز للسيرة الذاتية «قميص أسود طويل» هذا الفصل يحمل في نسيجه بعضاً من السيرة الذاتية مع ذلك فهو ليس هكذا تماماً فدائماً الفنان في توحده مع لحظة الكتابة يكون خارج إطار عالمه المعيش، يأخذ منه مفرداته ويعيد بناءها في شكل تخيلي، وصدقه في ذلك يكون غير كامل وقياسه مع حياته في الغالب على «وجه التقريب»، «فيبدو أن حياتي بأكملها هي في الأصل تجربة كتابية» ص ٥٨ وحياتهما سوية وفق هذا التصور تصبح متخيلة.. «هل أنت بالفعل أنت الذي يسير معي قرابة منتصف الليل في شارع سليمان باشا، أم أنك مخلوق خيالي نبت في كتاباتي؟ ص ٤٩ أقول إن هذا اللبس الشائك يعود بجذوره إلى الكتابة وإشكالياتها التي لا تفض وحوارها المستحيل مع الكاتبة. هذه العراقيل تجعلنا نتمسك أكثر بحقنا في تقصى علاقة الحب في الرواية وكشف ما تسعى إليه.. هذه المرأة تخوض في بحر من الألغام وترغب في حب واع بنفسه ومغاير ومختلف عن نمط الواقع والنموذج لعلاقات الحب المتشابهة، هل استطاعت أن تبتكر هذه العلاقة؟ قبل الإجابة على هذا السؤال نعود بسرعة إلى بعض السطور ثم نقفز عند تخوم هذا السؤال مرة أخرى.. «أنهيت الفصل الافتتاحي بتعازم الأبيض الضبابي وحده» ص ٢٣

قلت سابقاً إن الأبيض الضبابي هو رمز لبدء الحياة كما يعنى نهايتها أيضاً وفي تأويل اجتهادي آخر لهذا الأبيض الضبابي أقول إنه

توق لإقامة علاقة طازجة وعفوية خارج التكرار، حينين إلى لحظة الولادة الكونية الأولى، نزوع العودة إلى الصفحة البيضاء من الوجود، إلى البداية المطلقة، عندما لم يكن شئ، ملوث موجوداً بعد، ولم يكن شئ فاسد موجوداً بعد أى التكرار الرمزي للخلق عن طريق الحب أو الكتابة واستعادة اللحظة الفجرية وفق تعبير مرسيا الياد. نرجع إلى السؤال، هل نجحت فى إقامة هذه العلاقة الفريدة والبدائية الخارجة عن أسوار التكرار والتشابه ؟ فى تقديرى لا فقد سقطت العلاقة لأنها لم تقدر على حمل أطنان الأمنى والرغبات وجبال القيود التى ركبت فوقها ، ويظل لها شرف المحاولة والاعتراف بالخسارة وقصور الطرفين.

ننتقل إلى منعطف آخر من الرواية، وهو ضلوعها مع الفن السينمائى وتاريخ التأثير والتأثير بينهما طويل. فالسينما أخذت الحوار والحدث والحكاية، فالرواية تمثل للسينما المادة الأدبية التى تشكل منها عالمها. والسينما ساهمت بدورها فى تطور الرواية. فمنذ فترة طويلة أصبح الكتاب يستخدمون الفلاش باك والتقطيع وجعلهم الصور الأدبية أكثر ديناميكية وتشويقاً. غير أنه كان يجب الإشارة ، لإيماننا بأن لا شئ قديم أو جديد فى حد ذاته، فكل الأشياء يجب أن يعاد طرحها بأشكال ومضامين جديدة ومن زوايا مختلفة. وقد طرحت الرواية «قميص وردى فارغ» المسألة بتصوير جديد، وهذا هو المرجو. فتجتهد الرواية فى تقديم بعض المشاهد المرتكزة على أسس بصرية سينمائية ، زد على ذلك احتفاءها بالسينما ومفرداتها على طول الرواية فصل «فيلم روائى وردى» ص ٥٦ يصف الرجل والمرأة وهما فى دار عرض سينمائى لمشاهدة

فيلم «جسور ماديسون»، في الرواية مخرج سينمائي وهويته لن تدفعنا للتغاضي عن ازدياد المفردات السينمائية في العمل. وتتساءل الكاتبة «فهل تصبح كتابتي هكذا كتابة سينمائية» ص ٤٦ مع وجنود كل هذه المصطلحات. الـ «سك» ولبسنج، كرين، شاريو، راكورات، كلوز أب.. إلخ فهذه المصطلحات الوفيرة. وكثرتها المبالغ فيها انتقصت من توظيفها بإحكام وجائز أن تكون الكاتبة قد أدركت ذلك، وللأسف أدركت ذلك في نهاية الرواية «تتغير علاقتي بالسينما منذ أن خفتت مفرداتها في كتابتي» ص ٨٩ وليتها خفت منذ البداية. لا يمنع هذا وجود مشاهد تمتلئ بها الرواية وظفت فيها مفردات السينما وتكنيكها في غاية الإتقان. مثلاً فصل «قميص أسود طويل» استخدام جيد وموفق جداً لتكنيك «الفلاش باك» هذا وغيره كثير من المشاهد. يرجع ذلك إلى ثقافة الكاتبة السينمائية ومساهمتها في النقد السينمائي وممارستها للتمثيل. بقي أن نقرب سريعاً من فيلم «جسور ماديسون» الذي يشغل حيزاً ليس بالقليل هو وأبطاله في النص. «سوف أضعك في الركن حتى تنال أفضل رؤية لميريل ستريب، لأنك سوف تكون بالضبط محل وجه كلينت استوود» ص ٥٧

ثم هذا السؤال «فما هي العلاقة الممكنة بين امرأة في الخامسة والعشرين تقطن شارع جول جمال شقة ٧، في عام ١٩٩٦، وبين امرأة تحيا في عقد الخمسينيات في إحدى المقاطعات المنزوية في أمريكا؟» ص ٥٨ العلاقة ليست في «القرطين النحاسيين اللذين ترتديانهما عند لقاء الحبيب» كما تقول الكاتبة، وإنما في علاقة الحب وعدم قدرتهما

على أخذ خطوة حقيقية عملية لموازرة هذا الحب وجعله أقوى وأصلب، إنها لعبة الحيرة والرغبة الخفية من كلتا الحبيبتين فى أن يظل الوضع فى صورة استاتيكية. وقبل أن أقطع وقفتى مع السينما أحب أن أذكر أن فيلم «جسور ماديسون» ليس وحده الموظف والمستلهم فى الرواية بل هناك أفلام لم تأت على ذكرها الكاتبة لأنها بين ثنايا طبقات العمل وتأثيرها الخفى يمكن استشفافه. ونورد بعض أسماء الأفلام القريبة من جو الرواية. لقاء فى الضباب، الحب الخالد، حكاية حب، والفيلم الشهير «رجل وامرأة» وأفلام أخرى أدعى أن الكاتبة شاهدها، وتكونت فى اللاوعى أو الوعى ولضرورة فنية رأت عدم ذكرها. ومن ثم فأيراد أسماء هذه الأفلام ليس من قبيل الاستعراض المجانى ولكن عن قناعة بوقوف الرواية عندها. وهذا يجعلنا نتحدث عن التناس والتضمين والاقتباس فى الرواية. التناس فى النص له مساران. المسار الأول مع أعمال الكاتبة، مجموعتيها القصصيتين «جمل اعتراضية» و «طرقات محدبة» والثانى مع أعمال لكتاب آخرين وكلاهما فى سياق الوحدة الكلية للعمل .

(أ) قصة «امرأة مفترضة» من مجموعة طرقات محدبة، تقع فى نفس الجو النفسى وتتماس مع «قميص أسود طويل» .. «أسرار أو جمل اعتراضية» مع مجموعة «جمل اعتراضية» استخدام تكنيك السينما بشفافية واختلاف فى الدرجة عنه فى الرواية. أضف إلى ذلك تضمينات أخرى من نفس أعمال الكاتبة مع اعترافها بالفارق بين تلك الأعمال وبين «قميص

وردي فارغ» .. «فأنا لا أكتب هنا إلا الحقيقة وما عداها في قصصى الأخرى هو مجرد تدوين» ص ٦٨ وفي فقرة أخرى تقول بحزم «جميع ما كتبتة خارج هذه الرواية كان بمثابة تدوين مؤقت» ص ٤٥ وقد استطاعت الكاتبة أن تقدم لنا نصاً جديداً يأتكائه على نصوص أخرى.

(ب) المسار الثانى يحوى تضمينات من أعمال كتاب آخرين، مرجريت دوراس لها نصيب كبير فيها وفي الرواية، فالإهداء إلى مارجريت دوراس. بالإضافة إلى تضمينات لآراء وكلمات مارجريت دوراس واقترب الكاتبة وحبها لمرجريت دوراس وعالمها ، ليس فى الرواية فقط بل وخارجها.. «معيار العمل عندى هو مارجريت دوراس فعندما أفاقت من غيبوبتها كتبت أربعة كتب مع العلم أنها كانت تتجاوز الثمانين من عمرها. فكيف يكون عمرى ٢٦ ، ٢٧ عاماً ولا أنتج؟ (حوار فى أخبار الأدب ٨ يولية ١٩٩٧ ص ٩).

يا ترى أتوجد أصرة بين نورا أمين وأعمالها وبين مارجريت دوراس؟ ليس الافتراض ببعيد. فكلتاها كتبتا الرواية والقصة ولهما اهتمامات بالسينما والمسرح والتمثيل، وكتابتهما فيها نزوع واضح للتجريب واهتمام زائد بالمرأة وذواتها المتعددة، ومع وجود هذه الأصرة يظل الاختلاف كبيراً سواء فى البيئة الثقافية والطبقة الاجتماعية والمرحلة العمرية والنشأة التكوينية وفى نسيج الكتابات نفسها.

رواية « الباذنجانة الزرقاء » (*)

عندما تصبح مرحلة الطفولة ، طريقاً طويلاً ممتداً ، وشديدة الحرارة والسخونة بذكرياتها الباذخة كشمس النهار ، يجب إذن التوقف عند هذه الرواية « الباذنجانة الزرقاء » ، والتي تجسد في جزء كبير منها ، هذه المرحلة المهمة في حياة الإنسان ، بما تحمله في رحمها من أشكال هلامية وتواريخ وحكايات وصور وخبرات تمتلئ بالسعادة والشقاء معاً. تتشابك وتتداخل ذكريات وتطلعات الطفولة بمعظم الأحداث الخاصة بـ (ن) أو ندى أو الباذنجانة الزرقاء والأراجوزة وأخيراً خلفه الشياطين وتربية الشوارع. كلها أسماء للدلالة على شخصية واحدة. ونستطيع بيسر أن نرجع ما تمر به الشخصية الرئيسية من أحداث ومعتقدات ، لهذه الفترة بما في ذلك تقنعها واحتمائها بالدين الذي كما بدا في الرواية، ارتداد إلى الطفولة ورغبة في وجود دائم لشخص الأب. لذا ينبغي أن نفتش في صندوق الطفولة هذا، ونعرض لأهم محتوياته ونفسر مدى سطوته على الشخصية الرئيسية والأحداث.

(أ) ولدت (ندى) في جو عاصف مشحون، رجوع الأب شبه مشلول بعد هزيمة ٦٧ ، ولادة متعسرة للأم تمت بسكينة المطبخ. هل بسبب ملابسات الولادة هذه لن تكون قريبة من قلب أمها؟ ، وفي زمن لاحق ستبدأ منافسة بينهما على حب الأب.

(*) الباذنجانة الزرقاء ، رواية، ميرال الطحاوي ، دار شرقيات ، ١٩٩٨ .

(ب) تتنامى رغبات ندى فى المدرسة وتسعى للاستحواذ على مدرس اللغة الفرنسية وبعد ذلك محاولتها انتزاع صديق زميلتها بالجامعة وتوقها المستمر لجذب اهتمام الآخرين.

(ج) كان للجذات الثلاث تأثير على تكوين (ندى) لقد تسربت أرواحهن الهرمة إلى الحفيدة. ربما تجلى هذا بشعورها المبكر بالكآبة والخيبة وعدم جدوى الفعل وسط التعطل الوقتى لنشاطها.

(د) لقد كان لحكايات الطفولة وهواجسها وتواريخ حياة الجذات الثلاث تأثير على بناء الرواية ككل .

ومدى تأثير كل ذلك على التكتيك وهو ما سأقف عنده لاحقاً.. ارتكزت الرواية على عدة سمات لعل أهمها: مجموعة العلاقات المتداخلة والمتشابكة والمتنافرة معاً، هذه العلاقات ، بين (ندى) بكل ما تحمله من تاريخ شخصى وإرث ومعاناة، وبين باقى الشخصوص. شخصية (ندى) مقابل شخصيات مثل، صفاء، مها، عليا، نادر وتناقضاته واقترابه من شخصية ذلك المثقف والفنان الذى يوصف بأنه «شيوعى»، ثم علاقة ذلك الشيوعى بأمه التى يصفها بأنها عاهرة وأن أباه كان لطحاً، وعلاقة (ندى) بأمها وأبيها مع اختلاف الأساليب. كذلك علاقة (نادر) مع أبيه وأمه، وعجزه عن الحب والتواصل والوضوح الفكرى. تماماً كأخته (ندى) فهى وأخوها «هروبيان نكوص»، كما قالت عنهما (عليا) صديقة (ندى). هذه العلاقات بما تبثه من حيوية وحركة داخل الرواية، تستحق أن نقف عند

كل واحدة منها بالتحليل، لكنى سأكتفى حالياً، بالوقوف عند علاقة (ندى) بـ (صفاء)، تلك العلاقة التي تبدو ظاهرياً، علاقة كره ونفور إلا أنها فى الأعماق وشيجة، والشخصيتان اللتان يمكن وصف إحداها (ندى) بالطهارة وإدعاء البراءة والآخرى (صفاء) بالبذاءة والفجور هما أيضاً متقاربتان وأكاد أقول إنهما شخصية واحدة أو الوجه والوجه الآخر. هذا التقارب والتماس بينهما ابتداءً. من الأفعال والأفكار فهما من ذات البئر تقريباً. كان (نادر) يلطم (ندى) فينزف الدم من فمها، كذلك فعل الفنان الشيوعى بـ (صفاء) ركلها وصفعها حتى نزفت. (ندى) تطيل ثوبها وترتدى قفازاً متعففة عن السلام والكلام وتقرأ كتباً عن التبرج وأذكار الصباح والمساء. أما (صفاء) فتلبس بنظالاً ضيقاً ويدها سيجارة وتتفحص الرجال بندية وتقرأ كتباً لما ركس وتروتسكى وتسمع شعراً ومناقشات عن الالتزام الأيديولوجى وأدبيات النص الثورى، كما إنها تترك جسدها لصديقها يعبث به كيفما يشاء. كذلك مجند سمراميس الذى عرفت يده المناطق التى يرغبها فى جسدها. لقد أحبا معاً شخصاً واحداً ودخل ذات الأرض المليئة بالمعاناة والآلام ورغم اختلاف علامات الطريق. تحول الحب عندهما إلى بديل عن جلد الذات وحماية من قسوة المجتمع ثم انتهى بمعاناة ومكابدة مستمرة وخسران. بوقوفى عند هاتين الشخصيتين (ن) و (ص)، وهما فى رأى شخصية واحدة لها عدة وجوه، تذكرت بعض الآراء التى خلاصتها، أن الكتابة يمكن أن تساعد على نوع خاص من التطهر والتخلص ولو جزئياً من عيوب النفس وظلمات الروح وشذوذ الرغبات وثورات الجسد التى لا تكف، ليس هذا فحسب، بل أن فعل الكتابة وتحديدًا، فى هذه الرواية،

صار جدلاً مستمراً وصراعاً محتدماً بين الشخص والمجتمع بتقاليده وإرثه وسائر فصائله وآلياته، التي تطوقنا جميعاً ولا نعرف منها فكاً. تجلى هذا في القسم الأخير (طوق الحمامة) ، الذي كثرت فيه علامات الاستفهام والأقواس والأسئلة الكثيرة التي وجهت للذات والمجتمع معاً. وكى نغلق هذا القوس الخاص بشخصيتي (صفاء) ، (ندى) ، ليس أدل من تلك الفقرة التي جاءت على لسان (ندى) ، « الرجال الحمقى صاروا يتغزلون في عيني، الرجال الحمقى لم يروا فمي المحاك بالخياطات، أنت وحدك الذي بحثت ودققت فلم تجدني ملائكة ولا قطة تموء، فهل أقرضتك أمي عينيها لترى أني «خلفة شياطين» ص ١٠١ .. المكان في الرواية كان له تأثيراً بعيد المدى على الشخصيات، « صفاء » اعتبرته معسكراً للاعتقال والإهانة الدائمة أما « ندى » فصار بالنسبة لها مكاناً لقمع الأحلام وواد الجسد. وباقي الشخص منفر بالسفر ومنهم من مات. - هذا المكان الطارد القاسي سأتوقف عنده، في أكثر من رواية - هذا المكان الذي شهد أحداثاً تاريخية مهمة ترددت بين أركانه من خلال الأقطاب المتنافرين. جماعات التيار الديني، الشيوعيين وغيرهم. هذا عن المكان في القسم الثاني « اثنتان بالمبنى الرابع بمدينة الطالبات ». والذي من خلاله ذكرت أحداث عمال كفر الدوار وثورة الجياع واشتداد سطوة التيار الديني. أما المكان في القسم الأول « أرجوحة سن الفأر » رغم تناوله لأحداث تاريخية كهزيمة ٦٧ وملاحم تاريخية عن الوفد القديم. إلا إنه كان أكثر براحاً وأقل تحجيماً لحركة الأشخاص، جائز لأن هذا القسم يحكى ويسرد لنا ذكريات الطفولة التي نرى من خلالها الأشياء وقد سارت أسطورة ونحس بلا نهاية المكان والأرض ..

قلت سابقاً ، أن حكى ذكريات الطفولة فى القسم الأول، كان له تأثير على التكنيك. ظهر فى بطاء الفقرات السردية وكثرة أغانى العديد والأمثال الشعبية. فقرات العديد يمكن تبرير وجودها بارتباطها بحياة الجدات الثلاث. لكن لا شك أن زيادتها أثر سلبياً على سرعة اندفاع النص للأمام. لم يخلُ أيضاً القسم الثالث (طوق الحمامة) من هذا البطء. هل يمكن إرجاع البطء بالرواية ككل إلى السبب الذى ذكرته الراوية « قبل النهاية تقفين فى كل قصصك وتمتطين خيوط الحكى كى لا تنزلقى إلى الفقد » ؟ ص ١٢٣ ، عكس القسمين الأول والثالث، جاء الثانى أسرع بفقراته وأحداثه، تنوعت فيه أساليب السرد، كان هناك أكثر من صوت للحكى، تبادلت (صفاء) ، (ندى) التعليق والسرد. بالإضافة إلى جعل الأشخاص يتحدثون هم عن أنفسهم، دون تدخل كبير من الراوية تظل فى الرواية بعض الملامح، يجدر التوقف عندها.

أولاً : فى بداية الرواية، أراد الأب لأبنته أن تصبح عالمة فضاء. رغبة فى تلبية أمنية الأب أو بسبب آخر ، قررت الفتاة الصغيرة أن تكون عالمة فضاء ثم خفت الحماس تدريجياً لهذا الحلم وصارت الفتاة نبتة صبار صحراوى « يتزود بالمرارة كى لا تلقمه القطعان الهالكة » ص ١٠٠ ، كان مصير صديقتها (مها) الموت، وسافرت (عليا) ، و (نادر) وقبل هؤلاء مات الأب مقهوراً. وصارت (صفاء) فى الشارع، واستكان المثقف الشيوعى للضياع. نهايات لأشخاص الرواية عكست واقعهم المحيط. ربما (ندى) التى حاولت الاستفادة من هذه الشروخ العميقة التى اضطرتها فى النهاية إلى تمزيق كل ذلك التاريخ وأن تخلع كل

الأغذية التي توشحت بها، وتراقب شعرها وهو يترنح طليقاً ومتعباً على أكتافها ثم تكتب فى النهاية « ليس جرماً أن نضل الطريق فى غابة مظلمة » ص ٨٤ .

ثانياً : تضمنت الرواية قصة تراثية من كتاب إحياء علوم الدين للإمام الغزالي. والقسم الأخير (طوق الحمامة)، صدر بفقرات من كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم .

ثالثاً : رغم أن معظم أو بعض شخوص الرواية حاولت التمرد على وضعها الشخصى وعلى المجتمع إلا أن هذا التمرد كان محسوباً، يمكن القول إن هذا التمرد كان أشبه بالصراخ دون أن يتجاوز ذلك إلى فعل وخطوات للأمام .

رابعاً : العلاقة مع الأم، أخذت شكل صراع ومنافسة، لدرجة أصبح معها السؤال ملحاً عن كون هذه المرأة، هى « أمها بالحقيقة؟!، أم امرأة تشير الغيرة والعدوان تأتى وتحملنى بالليل وتلقى بى فى الغرفة الخاوية وتنام بجانبه » ص ١٠٤ ليس أدل من هذه الكلمة « تلقى بى »، علاقة أخرى على ذات الوجه، بين المثقف الشيوعى وأمه ولكن هذه المرة تجاوزت الكلام والضغائن الداخلية إلى الفعل المباشر، فهو لم يتورع عن ممارسة الجنس هو وصديقتة فى حضور الأم. وكان على قناعة من إنها لو لم تكن عاجزة لوقفت على ناصية أى شارع تستدرج رجلاً ينام معها ص ٦١، والأم من جانبها، كانت تومئ لصديقتة بإيماءات جنسية واضحة

وتحكى أنها كانت تدفع عنه الأطفال الذين يمتطونه ويتحرشون به. تلك العلاقة المريضة والشاذة بين أم وابنتها وبين ابن وأمه، أفضت إلى العجز والفشل المتكرر .

قبل أن أنهى قراءتى، سأرجع لعنوان الرواية «الباذنجانة الزرقاء»، رغم إنه اسم من الأسماء الكثيرة التى أطلقت على الشخصية الرئيسية، إلا أن ذلك العنوان، يضعنا فى حيرة، كحيرة سائر شخوص الرواية، إنها حيرة الوقوف على تخوم الفعل وانتظار الرياح الدافئة التى تدفع للنضج والتغيير.

استعراض البابلية(*)، استعراض اللغة

«استعراض البابلية»، الرواية الأولى، للكاتب عاطف سليمان، بعد مجموعته القصصية، (صحراء على حدة. الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٥)، كعادة بعض كتاب هذا الجيل، وكأنما يكتبون نصاً واحداً وإن بأشكال وتنوعات مختلفة، توجد علاقة وثيقة بين الرواية والمجموعة، سأقف عندها لاحقاً. الآن سنلج عالم هذه الرواية القصيرة، ذلك العالم الصغير، مؤطر ومسيج بمنطق خاص، له جمالياته ومنظومته الداخلية من بناء جمل وانتقاء كلمات، إنه منطق عالم اللغة، بصرامته ومرونته معاً. يمكن القول - بقدر كبير من الاحتراس - إن الكاتب وضع روايته وشخصياتها القلائل وبنائها الفني داخل قفص اللغة الذهبى. لا مجال هنا للقول، إن الكاتب لو تحرر قليلاً من هذه اللغة المصقولة والمصنوعة جيداً، لتحررت الرواية وعالمها وتدفقت المشاعر والانفعالات. لا، لن أقول ذلك حتى ولو من باب التمنى. فلا يمكن فرض شكل ما من أشكال الكتابة على المبدع. ولا سيما وأن الكاتب اختار بوعى، هذا العالم المنضبط، المحسوبة نقلاته وتحركاته، لذا يجب تقبله وقراءته من خلال منطقة، لا منهجنا فى القراءة وانحيازنا لطريقة دون أخرى. الرواية، تتحرك فيها ثلاث شخصيات نسائية وراو واحد. كما أن هناك شخصية نسائية أخرى لا تظهر مجسدة، لكن لها حضوراً طاغياً وكثيفاً،

(*) استعراض البابلية رواية، عاطف سليمان، دار النهر، ١٩٨٨، القاهرة .

والثلاث نساء بمشابة ظلال لها. كل واحد منهن تجلى لنا ملمحاً من ملامح تلك الشخصية الأسطورية، الغائبة، الحاضرة في آن (بادرة) ، «اشتريت لها ثلاث زهرات، ناولتهن لها، واحدة واحدة، دون أن تعنى شيئاً ولا ريب أن صورة بادرة هي التي ناوشتك وأنت تسلمها الزهرة الأخيرة». ص ١٣ ، لماذا ثلاث زهرات لواحدة منهن؟ ، ألا يعنى هذا أن كل واحدة منهن تمثل الأخريات، اللاتي بدورهن يمثلن تجسيدا ل (بادرة) ، صاحبة الحضور الكبير في الرواية ؟ يمكننا رسم خطوط لا مرئية تفصل بين كل واحدة من النساء الثلاث رغم تجسيدهن لشخصية واحدة وإن بوجوه مختلفة. (أميمة) ، همزة الوصل والجسر الرابط بين الراوى ونهلة ومريم.

أميمة من الشخصيات الغائبة، تظهر وتختفى حسب تنامي الأحداث وخفوتها. أمينة لوجودها النسبي داخل النص تشك في عذريتها وغير مقتنعة بوجودها في الحياة وفاقدة القدرة على الإيمان بأي شىء. (نهلة) ، هي روح (بادرة) ، القصيدة المراوغة، التي يسعى الراوى للقبض عليها. أما شخصية (مريم) ، سنؤجل الوقوف عندها راهناً.

من الصعوبة الحديث عن تكنيك رواية «استعراض البابلية» ، من دون التمهّل عند لغة الكاتب، قلت آنفاً، إنها لغة دقيقة ومنضبطة. أقرب إلى لغة الاعترافات والمنولوجات الداخلية، المشحونة بقدر كبير من الشهوة الحسية والمعرفية، هل يمكن القول إن لغة كهذه لا بد وأن تعبر عن ملامح لسيرة ذاتية؟ ، أم أن البعد المعرفى الحسى يفرض سطوته ؟ ، أم أن هذه اللغة في محصلتها الأخيرة، حوار شديد التكثيف مع الذات والآخر.

« أغوار الكلمات بنقائها وباطنيتها وموسيقاها انضوت في صباحك وشحذتك كي تقرب ما كنت عزمت على تفاديه راضخاً لوثوقك بأن المأساة - بالآخر - رابضة، ومضمونة» ص ١٦، من خصائص هذه اللغة أيضاً، توقها لتأسيس سرد شاعرى فى نسيج الرواية. منذ اللحظات الأولى، يتحدث الراوى عن الشعر ورائحة الصندل ومالك حداد ورامبو ونوفاليس والوصف الرهيف للموسيقى والأغنيات. توجد كلمات مكررة وجمل ذات جرس موسيقى ومقاطع سردية تبدو منفصلة عن السياق كأنها غاية فى ذاتها يقول، «ابن شاعرية ترابية أنت، شاعرية التراب الغائلة فى الخصوبة والدورات والتراتب.» ص ٣٩

جاء دور الحديث عن علاقة «استعراض البابية»، بالمجموعة القصصية الأولى للكاتب هذه العلاقة الوثيقة والتي تحمل بعض الأفكار المشتركة.

أولاً : الإلحاح على فكرة الميلاد والتطهير. «تبدین وکأنک مولودة. كم كنت تقصد أن تقول لها : تبدین وکأنک والدة». ص ٥٤، أليست هذه الفكرة وذلك الحوار، فى الرواية، قد كانا فى قصة «الميلاد الشاهق»، من المجموعة، «كانت خديجة تزر عينيها وتتذكر نفسها راسخة وسط آلام الطلق والولادة وهى تلد خديجة» ص ٨٠ ولادة كائن جديد تعنى فى ذات الوقت بداية حياة أخرى جديدة لمن قام بفعل الولادة. من هنا يتضح الإلحاح على قيمة الميلاد والرغبة فى احتياز طفل، «كنت مخلصاً تماماً فى استخلاص طفل من بطن العاقر.» ص ٥٩، غير أن هذا الطفل والذى توزع بين أمهات ثلاث، مات. يبدو ميلاده وموته كرمز، فالراوى كان

مهمومًا أساسًا بفكرة الميلاد الجديد له وللآخرين. عندما مات الطفل أطلق عليه اسم (عاصي) ، وهو الاسم الذي تمناه الراوى بديلا لاسمه .

ثانيًا : يبدو الراوى مغرمًا بالليل وعالمه الملىء بالأسرار. تتكرر المشاهد الليلية، كما كانت في المجموعة. الليل كبديل عن حياة النهار، فالحياة «مشهداً قمرياً خالصاً في صميم الليل» ص ٥٤، العلاقة مع الليل مفتاح لأسرار الروح والجسد. في الليل يمكن فتح أبواب المناطق المظلمة من حياة الراوى والأشخاص من حوله، مع الاحتفاظ في ذات الوقت على خصوصية وقانون العلاقات، وكى تظل موسيقى الحياة الداخلية خابية.

ثالثًا : السفر، فكرة ملحة في الرواية، من خلاله تتبدى رغبة الراوى ومحاولة الخلاص وتكوين علاقات بيضاء أكثر بهجة، «كلمة السفر بحد ذاتها كانت تشترك وتخلبك» ص ١٠، السفر والميلاد الجديد والليل والحب والجنس، مجموعة أشياء، حاول الراوى من خلالها السعى للخلاص من زيفه وزيف الآخرين.

كنت قد أرجأت الحديث عن شخصية مهمة في الرواية. شخصية (مريم) ، وذلك لأنها تحتاج لوقف أطول من شخصيتي، نهلة وأميمة. لو تتبعنا جذور شخصية (مريم) ، سنعثر عليها في قصة «بادرة والأوقات المغلقة» في المجموعة حملت لقب (المجدلية) ، متوحدة بذلك مع الشخصية الرئيسية التي تحمل القصة عنوانها (بادرة) ، أما النص الروائي، فأطلق عليها (مريم رياض) ، صاحبة الجسد الفائر بالشهوة وصاحبة الخطايا الكثيرة. إنها أشبه بالمجدلية الخاطئة التائبة، التي

سكبت قارورة العطر علي قدمي المسيح ومسحتهما بشعرها. روحها مراوغة «جسدها متورط منذ البداية في لعبة كونية خاصة» ص ٥٣، (مريم رياض) كالطبيعة، لا أحراز عليها، دخولها في نسيج الرواية وفعل السرد، أعطى سخونة وحيوية للنص، وعبر هذه الشخصية، خرجت الرواية قليلا من شرنقتها ولمست برفق حدثًا تاريخيًا، حدث الحرب والتهجير ١٩٦٧. لقد قامت بمغازلة (نهلة) بهيام وإصرار وتجرات وقبلتها في فمها. جموحها لا حدود له. تبدو متهتكة في عفاف مخاتل، دائمة الكذب، تسعى للاستحواذ على كل شيء، تعيد اللعبة أكثر من مرة. في المحصلة النهائية يمكن أن تحمل لقب عاهرة. رغم الإطار الذي تحاول في كل مرة وضع نفسها فيه.

في ختام قراءتي أحب أن أشير إلى أن الراوي سعى - وقد نجح إلى حد كبير - في تغليف الحياة الباطنة والداخلية له ولأشخاصه بقدر لا بأس به من الأطر والكوابح، التي خفت من تمادى الشخصيات وجموحها وتمردتها. هذه الرواية خطوة للأمام في طريق ما سمي الكتابة الشهوية أو النثر الحسى، الساعى لفض مغاليق الجسد وأسئلة الحياة المتجددة.

«الصقار» (*)، التوبة والمرسلون

بعد أن يسرد راوى «الصقار» تاريخ أسرته مع كتب السحر والأفعال الشريرة والصحف المخطوطة والموت والجذب، يتساءل بلوعة وحيرة «متى تحيثنى نوبتى وفى أى حال يطلع المرسلون؟؟» ص ٣٥، هل الإجابة عن هذا السؤال جاء فى صدور الرواية وأشخاصها (المرسلين) الذين أثاروا قدراً كبيراً من الجدل والجلبة فى الحياة الثقافية لمدة عام أو يزيد؟، لقد هوجمت الرواية على المستويين، الدينى والجنسى، ثم صودرت فى نهاية المطاف وصار مصير كاتبها أخف إلى حد ما من مصائر شخوصه، إذا اعتبرنا الارتحال عن الوطن أهون الأضرار. وكى لانبثعد عن الرواية وعالمها سنغلق هذا القوس، الذى يحوى بداخله الكثير من الشجون والآلام، وأيضاً حتى لا نصير فى معسكر من المعسكرين، الأول هاجم الرواية والثانى تحمس لها. كلا المعسكرين غابت عنهما الرؤية الموضوعية والحكم على الرواية كعمل أدبى وليست بياناً لحزب سياسى. يقول روائى بيرو الكبير ماريو يوسا : إننا لا يجب أن نثق بالروائيين الذين يمتدحون بلادهم، لأن الأدب بصورة عامة والرواية بصورة خاصة معبران عن عدم الرضى وتبرز منفعتهما الاجتماعية. فى أنها تذكر الناس إن العالم على خطأ دائماً وأن الحياة يجب أن تتغير دائماً. (البيت الأخضر. ت. رفعت عطفة، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٩١ ص ٥)

(*) الصقار، رواية، سمير غريب على كتابات جديدة، ١٩٩٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

رواية «الصقار» عبرت عن عدم الرضا بطريقتها الخاصة، عدم الرضى عن المكان أو الأمكنة التى دارت فيها أحداثها، تلك الأمكنة متمثلة فى القاهرة، البويرة الرئيسية للأحداث، الاسكندرية، ثم الأقصر، والقرية، مسقط رأس الراوى / يحيى. دخلت القرية إلى متن الرواية ومعها طقوسها وحكايتها، والموت الذى لاحق جد الراوى وعمه وأباه وأخاه، الذى دخل الحجرة العجيبة الممتلئة بكتب السحر والمخطوطات القديمة التى تتحدث عن علم ما وراء الأسباب وعن السيد الذى لا يحب أن يسأل وكيف يتجلى، دخل وغاب سبع ليالٍ طوال حتى خرج رماداً طيرته الرياح. لذا، كان طبيعياً أن يهجر الراوى المكان ويسافر. يمكن القول إن المكان أو الأمكنة بالرواية، أمكنة طاردة، تحمل تراثاً ورؤى متخلفة وبشر غير متسامحين لا يعرفون أين تأخذهم أفكارهم ومعتقداتهم الخاطئة. ورغم ما يبدو من تلويح مضمون الرواية، بخطأ هذا العالم الذى نعيش فيه - هذا العالم الذى نسجت الرواية خيوطها منه - فإن هذا التلويح، يساهم فى كشف وفضح هذا العالم، ليس هذا وحسب، بل يرسم حدوده من أجل تجاوزه، إذا كانت هناك رغبة حقيقية لتجاوزه والخروج من لجته العميقة.

الحوار مع شخصيات «الصقار» خصب، ربما لأن هذه الشخصيات، شديدة الاختلاف فى انتماءاتها وعقائدها وقناعاتها الداخلية الفوارة بالحركات العنيفة. (يحيى)، من شخصيات الرواية، وهو الراوى أيضاً، قدم لنا مجموعة لا بأس بها من الشخصيات استطاع أن يضعهم، رغم اختلافاتهم الدينية والجنسية فى مساحة واحدة، لها تفرعات وتنوعات صغيرة، يحيى الشاعر والمهندس الكيميائى مع محبى النبى، يسكن وحيداً الحجرة أم أبواب ثلاثة وشرفة واسعة، دائماً محدقاً فى كائنات السقف الخفية، له علاقة شاذة مع «فضل» صاحب البيت،

عمر المهدي «الشاعر السوداني المتمرد إلى جانب آدم الصومالي المتدين ، «فؤاد ساويرس» المسيحي المتعصب مع العم «حنين وإيفون» ، (ميلندا) فرنسية ويهودية الأم. والتي تبحث في أشياء غريبة نجدها مع (مستورة) ، الفلاحة البسيطة الهاربة من أبيها الصول (بدوى) ، «سيد أبو ذراع» أخو مستورة مع الشاذ (محمدى حسين) ، أشخاص يمثلون ديانات وجنسيات ورؤى مختلفة، مع ذلك نجدهم يتحاورون في رقعة واحدة. كل شخصية تستحق وقفة مطولة وتحليل مسهب لدقائق تكويناتها الداخلية ، لكنى سأكتفى بعدة شخصيات و ببعض العلاقات والرموز التي يمكن أن تضيء جوانب الشخصية. لتكن بداية الحكاية مع شخصيتي عمر المهدي، الشاعر المتمرد والهارب من حكم الإسلاميين، ومع يحيى / الراوى، شاعر هو أيضاً ومتمرد على أشياء كثيرة، عمر المهدي يشرب الخمر الرديئة ويكتب شعراً يقول إنه «كلام فارغ» ، يريد أن يترك الشعر ويكتب رواية. ألا يتماس مع يحيى / الراوى، من حيث، إنه كان يكتب الشعر ثم هجره تلبية لنداء «الصقار»، كما جاء فى حوارهِ بجريدة أخبار الأدب (٢٣/٣/١٩٩٧ ص ٩)، طبعاً ليس هناك تطابق كامل بين يحيى وعمر المهدي وأيضاً بين يحيى الشخصية والكاتب سمير غريب على، لكن وكما يقول الكاتب نفسه : «ليس عيباً أن أعترف أن معظم الشخصيات لها أساس فى الواقع». عمر المهدي اختار أن يشرب الخمر النظيفة الغالية، أما يحيى فيبدو إنه اختار الانتظار والفرجة، «قلت فى نفسى إن الحياة مدهشة، وإن الواحد يمكن أن يعيشها فقط لينظر إلى طريقة مشيتها العجيبة.» ص ١٤٣ (ميلندا)، آه من ميلندا هذه التى أثارت جدلاً ولغطاً ربما لاحتيازها على مساحة كبيرة من الرواية ولارتباط وجودها بالهجوم على الدين، فهى

تقول إنها كافرة وتكره المساجد، لم تكتف بالهجوم على الدين بل المجتمع أيضاً. أليست هذه عادة معظم الشخصيات الغربية فى رواياتنا من محاولة للخروج، عبد الحكيم قاسم وأصوات سليمان فياض حتى «الصقار»، سمير غريب على.؟، (ميلندا)، تهاجم الدين، تنتقد المجتمع بشدة، تحاول أن تقيم علاقات بين أشياء لا علاقة بينها ولا يمكن قياسها، وفى نفس الوقت تعشق الجنس وتمارسه بكافة الأشكال، «رقدت على الحصى ورقدت على العشب، وجرحت ركبتى الصخرة فى سينا» بينما كنت مقلوبة لرجل بدوى دخنت معه البانجو، وكان يغزنى بقوة وأنا أرفع رأسى متأللة أتفرج على طلوع الشمس من بين الجبال، لست أول رجل،» ص ٥٢، ضمن المشاهد الكثيرة التى مارس فيها يحيى وميلندا الجنس معاً، يأتى ذلك المشهد / الأغنية فى صفحة ١٣، فى صدارة تلك المشاهد نظراً لدلالته وأبعاده. هذا المشهد / الأغنية ارتبط الجنس فيه، بالبصق والضرب والكلمات التى تلسع مثل الكرياج، كانت (ميلندا)، تصهل كفرس وهى تدفعه لإهانتها وأن يغزها بقوة ويعنف.

لم يكن مستغرباً أن تلتقى (ميلندا) مع (مستورة) وتتعاطف معها وتساعدها، (مستورة) هى الأخرى، أنثى جامحة منذ صغرها، تعددت علاقاتها بالرجال، رغم أن ممارستها للجنس لم ترتبط فى كل الحالات بالمتعة، فقد احتجزها الشاويش بالقسم وفعل معها ودخل عليها العسكرى وفعل ثم باقى المحابيس ص ٩٨، قالت (ميلندا)، إنها تحمل طفلاً من (يحيى)، ثم نفت ذلك، قبل أن تسافر عادت وقالت إنها ستحرمه من الطفل. (مستورة) أنجبت طفلاً بالفعل، كانت تقول بين الجد والهزل «وابنك يحيى»، تلك المحاولة الدرامية يأتى (آدم) لكى

يحلها حلاً مؤقتاً، تزوج (مستورة)، بعد أن مارسا الجنس معاً، وجعل محبى النوى يوقع عليه حد الزنا بجلده بالخيزرانة مائة مرة. وكى يريح ضميره نهائياً سجل ابنها (بدوى) باسمه، وأخيراً وجد من يساعده بالسفر للسعودية وقال إنه سوف يأخذ صورة الصغير بدوى ويضعها جوار صورة بناته الثلاث اللاتي تركهن بالصومال. هذه الشخصيات التي ارتكبت أفعالاً لا منطق فيها، وعالجتها بأفعال أكثر عبثاً وحمقاً، هذه شخصيات غاب عنها الوعي والإرادة القوية، بما فى ذلك الشخصيات المثقفة مثل عمر المهدي ويحيى وميلندا، عاشت فى جو غائم وبين ناس لا يرون أفقاً لحياتهم.

فى الرواية أكثر من شخصية مسيحية، لكنى سأتوقف عند شخصيتى (فؤاد) و (إيفون)، لهما حضور كبير، (فؤاد) يأمل فى تكوين دولة للمسيحيين، العدد لا يهم، خمسة ملايين يستطيعون حكم خمسين مليوناً (هنا ويستشهد فؤاد بالقرآن)، يعمل فؤاد مع يحيى فى المصنع وفى نفس الوقت يقف داخل كشك لبيع السجائر والبسكويت وزجاجات الحاجة الساقعة. هذا الكشك بالقرب أو داخل معقل من معاقل السلطة، حيث المباني الحكومية فائقة الأهمية والخطورة. المكان يلفه الصمت والمراقبة. هل هى مصادفة أن يكون (فؤاد ساويرس) والكشك محتمين بالسلطة؟، وهل هى مصادفة أيضاً أن يقتل بسبب هذه السلطة ذاتها، ؟، (إيفون) تعمل فى الصيدلية مع العم (حنين)، أبو خطيبها المسافر لأمريكا. عندما تزوج هناك من أخرى، بدأت المشكلة . هى لم تعرف بالمشكلة إلا بعد زواج خطيبها. اكتشفت أن الكل يهاجر وأن ابنة خالتها وصلت لسن متقدمة ولم تتزوج، رغم

جمالها وشهادتها العالية. ليس هذا وحسب بل لها صديقة أسلمت وتزوجت مسلماً. دفعها اليأس، أن تتفق مع (يحيى)، علي فض بكارتها، في الوقت الذي تكون فيه أمها في صلاة الأحد بالكنيسة. يسيل دم إيفون على ملاءة السرير، كما سال دم فؤاد جوار مبانى السلطة. رغم اختلاف الأسباب والدوافع. إلا أننا يمكن أن نتفق على وجود خلل في الأفراد والمجتمع بأنظمتهم.

يجوز لنا الآن التكلم عن التكنيك والبناء العام للرواية. منذ أول فقرة تأخذنا الرواية بقوة لكي نتابع أحداثها وشخصها، نوع من التشويق الغنى بعمقه وتفريعاته، يقول الكاتب، إنه ربما قد تأثر بعض الشئ، بالتفكير الهندسى، (كان يعمل سميح غريب على مهندسا بإحدى شركات قطاع الأعمال)، يبدو هذا التأثير من حيث الميل إلى التبسيط، والتماثلات، هناك دائماً الثنائيات وتقفيل الدوائر وميل إلى الاقتصاد. تكرار بعض الجمل والكلمات بعينها وفقرات تأتي في بداية الرواية ثم نجدها في المنتصف أو في الجزء الأخير، يشعنا هذا بنوع من الإيقاع والموسيقى الهادئة حيناً والصاخبة حيناً آخر، حسب أحداث الرواية والفوران والخمود بداخل شخصياتها. أيضاً مال الكاتب بالأسلوب للسخرية، سواء أكانت هذه السخرية من الشخصيات المثقفة مثل (مليندا)، « امرأة مثقفة؟! لا بد أنها كريهة مثل نساء الكتابة » ص ٤٢، أم من توجهات الشخصيات وأفكارهم. مثل آدم المسلم، الذي يلبس فائلة مكتوب عليها أنا أحب المسيح وفؤاد المسيحي الذي يستشهد بالقرآن.

لقد استطاع الكاتب وضع شخصيات وأحداث شديدة الاختلاف والتناقض إلى جانب بعضها البعض. بالرغم من هذا، تنامي الجدل

والتفاعل بين هذه الأحداث والشخصيات ولم تشعر بالانفصال عن الجو العام للرواية.. فى الختام يجب أن نتذكر المقولة المهمة أن فى بيت الفن مساكن عديدة. وأن مغامرات الكتابة والآراء الجريئة، يجب التعامل معها بالحوار لا المصادرة. خصوصاً لو كانت هذه الآراء والأفكار فى نسيج عمل أدبى.

فى ظل وجود عدد لا بأس به من السلاسل الأدبية، تبدو صعوبة متابعة معظم الأعمال الصادرة. الأصعب فى ذلك العثور على عمل متميز، نظراً لزيادة الأعمال غير الجيدة. لكن العمل الجاد، صاحب الرؤية والتكنيك والقيمة الأدبية، يمكن أن يشق طريقه للمتلقى. أعتقد أن رواية (الحكروب) للكاتب عصام راسم فهمى، من الأعمال التي يجدر بنا الوقوف عندها.

لعل المكان فى هذه الرواية، بمثابة البؤرة الرئيسية، من خلالها تنطلق الأحداث وتتحرك الشخصيات متفاعلة مع بعضها البعض ومتأثرة بهذا المكان (الحكروب)، الذى يعتبر سيفاً مسلطاً على الجميع ومحاصراً لقاطنيه. قبل أن أتوغل فى شعاب وممرات (الحكروب)، سأقف عند السمات الأساسية لهذا المكان فهو أ - جبل يمتلىء بالأزقة الرفيعة الطويلة التى تنفصل وتتشابك فجأة. عندما يشور يرمى على قاطنيه السيول الجارفة وتخرج من بين شقوقه العقارب القاتلة ويفتح بوابات القيظ والعرق فى الصيف، والبرد والرطوبة الموجعة فى الشتاء. ولكن فى لحظات الصفاء «نعطيه صخب الحياة ونخرجه من جموده الأزلى، وهو يمنحنا حضنه الصخرى الواسع، ليحمينا من مؤمرات الغيب». ص ٢٨ ب - هو أيضاً امرأة كبيرة، أسطورية، خلقها الله لرجل

(*) الحكروب، رواية، عصام راسم، إبداعات، العدد ٦٩، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨

كبير وحكت الجدة إنه لما مات زوجها، حزنت المرأة ويبست وتسربت دماء كثيرة من عروقها وتحولت إلى جبل كبير بغير روح.

(ج) الخلاصة، إنه «دنيا صغيرة». تلك الملامح تبين لنا مدى سطوة هذا المكان، وتغلغله في نسيج الأحداث ورسوخه في وجدان الناس وتأثيره على سلوكهم اليومي. يمكن القول إن رسوخ المكان وجبروته تسرب للراوى وجعله يقوم بعملية تجسيم مكاني، ووضعه موضع الأسطورة أو اللغز الكبير غير المجدى فضه أو حتى التحرر من قيوده. فهو «دنيا صغيرة»، نعيشها ونتحايل عليها وتقسو علينا ومع ذلك، لاطائل من المقاومة أو محاولة الهروب. فالهروب من المكان، أفضى ب (صلاح محمد اسماعيل) إلى الموت، التمرد عليه أصاب البعض بالأمراض. بل محاولة البعض فرض نظام جديد، أدت بهم المحاولة للسجن والنفي بعيداً عن المكان. مع هذا الرسوخ المكاني وتلك السطوة. ألا يوجد من يقوم بعملية توازن واتساق، لجعل الحياة أكثر احتمالاً؟ إنه النيل «سيدنا وسيد المكان». ص ١٦٦ هو من يجعل الأماكن ترضى وتلين كي يعتاد البشر عليها ويعتاد عليهم، ويحدث الاتفاق. إنه النيل مانح الحياة والبركة. الذي حول الجفاف المعاند «زرع وبيوت وبلاد»، وهذه رؤية الكاتب وقدرته على جعل الحروب / النيل. أو الجذب / النماء. ثنائية رغم تناقضها الظاهري، لكنها في وحدة داخل هذا العمل الساخن، المنتمى لواقع شديد الخصوصية والتمايز وكما قلت تظل فكرة الثنائيات أو الوجوه الأخرى للشخصيات والأحداث من الركائز المهمة لرؤية الكاتب لعمله الفني. الرواية حافلة بالأشخاص شديدي التفاؤل وأيضاً العدميين، شخصيات السلام إلى جانب العنف

والجريمة، علاقات الحب البريء فى ظل الخيانات الجسدية المتكررة. الوصف والسرد المنغرز فى الواقع مع طفرات وشطحات صوفية وشعرية، الأسلوب نفسه به استلهامات لمفردات الكتاب المقدس والقرآن الكريم معاً. تتعدد الخيانات الجسدية والمعنوية فى الرواية . خيانة الراوي لحبيبته (هالة)، مع (نادية) و (أم حسن)، خيانة (نادية) لزوجها المسافر من أجل المال والعمل. خيانة (أم حسن)، لزوجها (الضميراني)، صاحب الغرزة التى يجتمع فيها مجموعة الأصدقاء والزبائن الذين هم بعينهم من يقومون بممارسة الجنس مع زوجته. النص لم يوضح لنا، هل حاجة (أم حسن) للمال سبباً للممارسة، أم ولعلها بالرجال والجنس هو السبب؟ كذلك. (هنية)، تخون زوجها، المحارب القديم (وصفى) وزوجة (منصور) يقال أنها هربت مع آخر، نفر من أهل (الحكروب) يقول إنه قتلها ودفنها تحت السرير (منصور) يزداد جنونه فيمسك برقبة صديقه (عبد الوهاب) مدعيًا إنه هو أو أبوه من غرروا بزوجه، فقد شم رائحة زفرة فى غرفة النوم، و (عبد الوهاب) وأبوه يعملان بتجارة وتهريب السمك. يوجد التباس ما فى دهاليز هذه الخيانات، وكعادة الكاتب المحموده يأتى بالصفة ونقيضها، الوجه والوجه الآخر كى تتم عملية الاتزان الدرامى والحياتى للنص الروائى. (هنية) تخون زوجها، الدافع لذلك، إصابته بشظية فى الحرب، وعدم قدرته على ممارسة الجنس. حاول أن ينفصل عنها، لكنها رفضت ولم تتركه وحيداً. بعد موته، أحرقت نفسها. ربما، محاولة للتطهير من خطايا وآثام البدن والروح. يستمر فاصل الخيانات المبررة بـ (الراوي) الذى

يخون حبيبته (هالة) المصابة بمرض جلدي (التينيا) ، يخونها
لاحتياجه لجسد (نادية) وامتدادها له بالمال. حتى (نادية)
يمكن تبرير خيانتها والتعاطف معها درامياً ، فقد سافر زوجها
تاركاً إياها وحيدة وفي حالة فوران لا يخدم.

في مشهد رائع للغاية، شديد الحرارة الجسدية ومنغمس بعمق داخل
النفس البشرية وصراعاتها بين الخطيئة والبراءة. يرسم لنا الكاتب عبر
صفحتين (٢٠٣، ٢٠٢) مشهد الصراع الجسدي والرغبة الشهوانية بين
(الراوى) و (هنية) زوجة خاله (وصفى) ، ثورة الجسد ووحشيته مختلطاً
بماء النوم ونار المفاجأة، مع (أنه) الخال المريض بالغرفة المجاورة، (أنه)
كالناقوس ومتراس الدفاع عن المقدسات. مشهد لا ينسى قدم له الكاتب
من خلال التوتر النفسي والجسدي بين الراوى وزوجة الخال (وصفى) ،
التي أعطت لحمها سابقاً للغريباء.

من الشخصيات النسائية التي احتفظت بصلابتها الداخلية وقدرتها
على مواجهة الأحداث وإدارة دفة البيت بأمانة، وفي ظل غياب الابن،
ومرض الأب واحتياج الفتيات لأم بجوارهن. إنها (الأم) ، صاحبة القسوة
التي لا تطاق عندما تغضب والقادرة على الغفران والتسامح. هي وحدها
من يستطيع إصلاح ما أصاب علاقة الابن بالأب من صدوع وشروخ،
ما إن تلتئم حتى يعيد الأب المريض والابن المتمرد فتحها من جديد. هذه
الأم لها حضور ملائكي، إنها من يمسح بالزيت المقدس جروح الروح
والجسد، هي دائماً «تخبز دقيق المسرة في القلب الفسيح».

جاء دور اللغة والتكنيك في (الحكروب) ، اللغة ساخنة وحميمة
كأحداث الرواية، إضافة للتوظيف المقتدر لمفردات الكتاب المقدس ،
وتسلل جمل وفقرات صوفية شعرية، بالأخص مشهد النهاية.

.. وينسال منى ماء الرجس..

.. وماء يدخل فى ماء..

.. ويقذف من وإلى الصخر..

.. ويثبت ويتخلخل...

.. ولا يستقر فى كتلة المرأة.. ص ٢٣٢

يقطع الكاتب النقلات الزمانية بمجموعة من بيانات الروشتات الطبية وطلبات العمل والالتماسات للرجوع لعمل قديم. الرواية تصدر ببيانات روشتة دكتور وجراح عظام. بالطبع لى تحفظى على كثرة هذه البيانات والروشتات والالتماسات للمؤسسات الحكومية، كذلك زيادة أغاني العديد والترانيم الشعبية بذيل الفقرات الختامية للسرد. عكس ذلك فقرات الوصف التى كشفت خبايا وأبعاد المكان. وأيضاً مدخل البداية الذى يتماس مع المنولوج الداخلى فى بعد من أبعاده ومع المناجاة والاعتراف بخطايا النفس والآخرين فى بعد ثان. بالإضافة إلى أنه مدخل عام للرواية. هذا المدخل والمشهد الأخير الممتلى بالهذيان والذكريات والبيانات الوثائقية وشذرات الشعر، كلا المشهدين ساهما فى إحكام التكنيك وتكثيف الحس الدرامى إلى جانب العناصر الأخرى من سرد ووصف للمكان واستلهام لمفردات التراث.

آن لنا التوقف بالتحليل عند بعض رجالات (الحكروب) ، لتكن شخصية (الأب) أولى هذه الشخصيات رغم أن الراوى حاول تجميل صورته كما يقول، إلا أن الأب، بدا شرساً، سريع الغضب، غير عطوف، لا يتسامح بسهولة، حتى فى لحظات المرض والضعف. « وكنت من ناحية حارتنا أراك قادمًا من عملك الحكومى، فأركض بخوفى الطفولى إلى

البيت» ص ٤٨ ، لا شك أن للكتابة قانونها الخاص، الذي يمكن للمتناقضات الحياتية أن تتعايش من خلاله. حتى الشخصيات البغيضة تتحول بالكتابة إلى بشر يمكن تقبلهم وجائز أن نتعاطف أو نتفهم طبائعهم الشريرة. وكعادة الكاتب يجلى لنا الجانب الآخر من (الأب)، فهو يطلب من ابنه ألا يترك البيت مرة أخرى حتي لو طلب هو منه ذلك، ويراه الابن وهو في طريقه للحمام، كان يقف حابساً دمعة تريد إن تنزل، ويقوم بتحذير ابنه من عقارب الحروب. الابن يقول إنه حلم انهد في دماغ أبيه من زمان. ويمكن الرجوع بالصراع بينهما إلى أن كل منهما يبحث عن خلاص.. (صلاح محمد إسماعيل)، نحن في اشتياق للكشف عن هذا الرسام لقد سعى للخلاص بالسفر في أقصى أصقاع الأرض. هذا الرسام، احتفظ بطهارته الدائمة، كان يعتبر الدنيا بمثابة حادثة جميلة ذات درجة نهائية من الجمال. سافر وعاد محبطاً، كى يموت في محجر الجرانيت بين حجرين كبيرين. لم يرجع بحكايات المسافر وبحقائب وهدايا، بل الصمت. أزمة أدت إلى انشطاره واغترابه النهائي عن الناس والحياة من حوله. رحل وترك لصديقه (الراوي). إصلاح الأعطال التي تشوه «شكلنا وشكل العالم» تقترب شخصية (صلاح محمد إسماعيل)، من شخصية (وصفي) المحارب القديم، عاد بالانتصار وفقد الذكورة وبعد ذلك خيانة زوجته وسرطان الجسد الذي قضى عليه في نهاية المطاف. كان لا يخاف الموت ولا يخاف الحياة، «أقوانا في مواجهة المقدر»، حتى لحظة الموت حاول أن يتماسك فيها. هذا الخال (وصفي) ماثل (صلاح محمد إسماعيل) في مدى الرؤية والقدرة على حل وربط مسامير العالم من جديد. كلاهما مات مقهوراً ومهاناً. معهما رحل (الضميراني) صاحب الغرزة، قتله رجال (جمعه الأعور) الذي كون جماعة دينية مسلحة. الصفحات من ٢٢٠ حتى ٢٢٢،

يسرد فيها الكاتب بشكل طريف ومحزن معاً، كيف أن أى صعلوك كان يمكنه حتى وقت قريب إنشاء جماعة تحمل اسمه وتدعى ملكيتها ورأيها فى الهواء الذى نتنفسه. تزامن ذلك مع وجود سلطة فقدت صوابها، لم تعد تفرق بين البرئ والمذنب أو حتى من ليس لهم شأن بأصحاب الجماعات وما يتكلمون عنه.

وربما يحدث الموت فجأة مثل ما حدث لأحد الأشخاص الذى كان معلقاً بباب السيارة الأجرة، رغم معاناة الرجل الهرم من الاهتزازات والمطبات وسرعة السيارة، لم يحاول أحد من الجالسين إفساح مكان له، دلالة على التبلد واللامبالاة التى أصابت الجميع.. تبقى شخصية (الراوى)، هذا الراوى المثقف، يقرأ نجيب محفوظ وماركيز، له رؤية للحياة، تبدو متشائمة، فالدنيا بالنسبة له، «فرن كبير ونحن فيها وقود»، عانى الكثير من الأب والسلطة الغشوم والعمل المهين والمؤلم بمصنع الأسماك، أصيب بألم مستمر بالكتف والذراع، لم ينفع لهما علاج، نصحه الدكتور بعدم التعرض للتيارات الساخنة أو الباردة، والرحيل عن المكان. سقط فى دوامة الحيرة والتمزق. مات صديقه وتركته حبيبته وسافر آخر صديق له. لكن لم تسلم شخصية (الراوى) من الخطيئة، رغم ما مر بها من عذاب، شخصية لحق بها الدنس ومدانة كسائر الشخص. وعندما يصبح الكل مداناً وواقعاً تحت سطوة الخطيئة، يصير الكل فى نفس الوقت (برئاً).. يوجد اعتقاد عند طائفة من الصوفية خلاصته، أن الروح (تتعذب) على قدر ذنوبها. هذا العذاب يفضى للتطهر والبراءة. هاتان الكلمتان : العذاب / البراءة.. يمكن من خلالهما إعادة قراءة (الحكروب) مرة أخرى.

« قانون الوراثة » (*) ، مرايا الذات

رواية « قانون الوراثة » العمل الإبداعي الثاني للكاتب، ياسر عبد اللطيف بعد مجموعته الشعرية « ناس وأحجار ». لعل هذه الرواية، بقصر حجمها وحمولتها الخفيفة من الأحداث والشخصيات والأماكن، إضافة للنقلات الزمانية المتلاحقة وعدم اهتمامها بل وسخرتها من التأمل العميق والراوى العارف ببواطن الأمور، يمكن القول، إن الراوى كان سلبياً، تجاه أحداث كبرى، مثل، حرب الخليج الثانية لكنه غير متخاذل، هذه الرواية تعبر بدرجة كبيرة عن رؤية جيل جديد تجاه الحياة وأحداثها.

أحب استخدام مصطلح يبدو قديماً، أعنى، الصدق الفنى، يتجلى هذا الصدق الفنى فى الرواية، من خلال كاميرا الراوى، التى قدمت لنا مجموعة من المشاهد، وقطاع من جيل الشباب، الذين انحصرت اهتماماتهم فى كيفية العثور على المخدرات بأنواعها، التوسيفان، الحشيش، البانجو، الكوميتال والاتيغان، الذى يسبب هلاوس شديدة الإيهام، « ألسنا ستة من متعاطى المخدرات ننام النهار بطوله ونقضى الليل بين مجلس الرملة بجوار منزل محمود وصيدلية الرحمة ندور مبكراً فى دائرة اليأس.. وأى يأس؟ » ص ٦٥، لقد تحول العالم عند هؤلاء

(*) قانون الوراثة، رواية، ياسر عبد اللطيف، ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٢، القاهرة.

الشباب إلى زواحف وحشرات وحيوانات ميتة يسببها (الباركينول) وإلى جماجم (الكوميتال) ، العالم عندهم ، يطفو على بحيرة من العقاقير المخدرة ، مع ذلك وفي ظل هذه السلبية والاقتصار على مشاهدة الأحداث ، فإن الراوى يقدم نفسه في البداية بشكل يوحى ، فى السطور الأولى بعكس ما يحدث فهو ، طالب فى كلية الآداب ، يدرس الفلسفة ويكتب القصة وبالطبع يأتى ذكر ، أفلاطون وهيراقليطس وأرسطو وأسماء لها رنين ثقافى . عبد الرحمن بدوى ، فؤاد زكريا ، زكى نجيب محمود ، وترديد العبارات الأكثر طينياً فى تاريخ البشرية . يقول الراوى إنهم كانوا يعيشون دور المتفلسفة دون وعى . هل هذا الارتباك والتشوش سمة من سمات جيل الثمانينيات والتسعينيات ؟ ، هذا الجيل الذى حصد نتائج نهايات فترة السبعينيات بكل ما حدث فيها من زلازل وبراكين فى الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية وإنكسار للأحلام وذوبان للمشاريع الكبيرة ؟ ، سواء أكان هذا السبب أم غيره ، فإن الرواية رصدت لنا تلك المرحلة بقدر كبير من الصدق والبساطة معاً . اللغة والتكنيك فى « قانون الوراثة » . اللغة فى الرواية تشعر إنها أقرب إلى أداة التوصيل وفى نفس الوقت تحس أن الكاتب بذل جهداً كبيراً فى صياغة لغته ، تمثل ذلك فى التكثيف فى تركيب الجملة وانتقاء مفردات عامية وتضفيرها مع الفصحى ، « تعال نصرصر » والحشيش الذى ينقسم إلى نوعين « خالص مع الشكر » والثانى ماركة « رضاك يارب » والمشهد الطريف الذى يصف فيه الراوى ، العسكرى الذى « ضبط الأفندى راكباً فوق الهانم » ، هذا التنوع فى استخدام مستويات متعددة من اللغة أنعش كثيراً السرد فى الرواية ، فكان تكنيكها أقرب إلى مجموعة من الدوائر المتقاطعة أحياناً والمتوازية أحياناً أخرى ،

هذا التكنيك الذى كان سببه وكما يقول الكاتب نفسه (حوار أخبار الأدب، ٣ مارس ٢٠٠٢)، إن الرواية عبارة عن أجزاء متفرقة من عالم الراوى فى الأساس، مناطق جغرافية. وتاريخية مختلفة يجمعها عالم واحد كبير، وتظل هناك بعض الملامح.

(أ) فكرة مشاكسة فعل الكتابة والقارئ معاً، كأن يقول الراوى، إنه منذ «استيقظت هذا الصباح وأنا أشعر كأنى أتحرك فى رواية» ص ٢١ أو تذكير القارئ فى نهاية الرواية بمشهد كان فى بدايتها هذا الملمح تكرر عند أكثر من كاتب من كتاب هذا الجيل كما ذكرت سلفاً.

(ب) الحكى، رغم المحاولة بتجاوز فكرة الحكى بالمعنى القديم، إلا أن متعة الحكى يصعب تجاوزها نهائياً، لذا فقد حكى الراوى، قصصاً عن جده وفتحى اللذين حصلا على الشهادة الابتدائية من مدرسة «الدر» ببلاد النوبة عشية اندلاع الحرب الكبيرة الأولى ورحيلهما إلى القاهرة ومغامرات فتحى الذى عشقته فتاة إيطالية عندما كان عاملاً بأحد فنادق سليمان باشا، وانخراطهما فى قصة غرام ملتهب أثارت حنق بنى جلدة الفتاة فحاولوا قتله ثم هروبه على ظهر سفينة إلى جزيرة رودس اليونانية وعودته نهائياً إلى بلاد النوبة، «هروباً من القاهرة وذكرياتها الأليمة»، أحببت سرد شذرات من حكايات الراوى التى نشرها بين ثنايا روايته بشكل بدا مختلفاً تكنيكاً وعمقاً عن الإرث الروائى القديم.

(ج) امتداداً لفكرة التواصل والقواسم المشتركة بين هذا الجيل، فإن الرواية تتكىء على جزء كبير من السيرة الذاتية أو الخبرات الحياتية التى مر بها الكاتب، رغم ضيق مساحة هذه الخبرات، لكن الكاتب استحسن الإتكاء على أمور قريبة من معرفته الشخصية سواء التى رآها أو سمع عنها.

هذا الرصد والوصف والحكى عن هذه الشخصيات والأحداث ساهم فى بلورة رؤية الكاتب للعالم. « قانون الوراثة » بها شخصيات تقاطعت فواصل ومحاور حياتها مع حياة الراوى : نادر، محمود، شريف، مختار، هانى، عصام ناجى، فرنسواز ميكيه، طارق الأسيوطى، عز الفيومى، الطالب اليسارى العجوز المهووس بفن المسرح والذى قام بتمثيل شكل الجرسة الشعبية تهكماً على الأنظمة العربية، وسار بين الكليات حاملاً دفاً ينقر عليه ومن حوله جوقه من زملائه يرددون جميعاً خطبة شديدة السخرية حتى تكاثف العدد وتضاعدت حدة الغضب وانفجرت مظاهرات جامعة القاهرة ضد حرب الخليج الثانية.

وتظل شخصيتا شاكر وفتحى من الشخصيات التى أخذت مساحة كبيرة من الحكى رغم الاختلاف الظاهرى بينهما، كلاهما يمثل فكرتى المغامر والمجنون أو الدرويش التائه، فقد انتهى بشاكر الحال مختبئاً بالحجرات الداخلية فى بيت « الطود » مع صندوق كتبه وأصوات نههة وبكاء خافتين حتى خرج منتفضاً صارخاً ومهرولاً من باب البيت كما حدث لأكثر من شخصية فى رواية « الصقار ».

لو كانت هذه الرواية مكتوبة حسب الأصول القديمة للفن الروائي، لوجدنا مثلاً، الراوى يبدأ بوصف المكان الذى جاء منه الجد « النوبة » مروراً بالقاهرة والأماكن التى يحن الراوى إليها : وسط المدينة ، ميدان التحرير ، عابدين ، بولاق ، مقهى الحرية بباب اللوق . وكنا سنقرأ مشهد المرأة فى صفحة ٢٢ من خلال عدة صفحات أو فصل كامل ، هذا المشهد المهم المندس بين سطور الرواية ، تنظر إلى نفسك فى المرأة عبر امرأة أخرى ، تراها كموضوع خارجك « لكن إياك والاندياج وراء التكرار اللانهائى للصورة فى الانعكاسات المتعاقبة ، ذلك قد يمنحك وهماً بالخلود » كذلك مشهد خلع الأسنان ، لقد اشتكى الراوى من تلفها الواحد تلو الآخر رغم عنايته الشديدة بها ، وتجبب الطيبة بأن عوامل الوراثة هى السبب . هذا المشهد يرتبط بالمشهد الأخير للرواية ، عندما اندفع الراوى ملاحقاً « أحمد شاكر » الذى تعرف الراوى عليه من خلال « الوجه الأسود الهضيم ذاته » نفس الشئ حدث لأحمد شاكر الذى فر هارباً وكان يتلفت خلفه كمطارد حقيقى ، فقد عرف هو الآخر الملامح الغامضة التى يحاول الهروب منها ومن تاريخها ، « بينما هو يفر أيضاً من ملامح قديمة عرفها ، ملامح أبى وأعمامى التى تسكن وجهى » ص ٨٧

« لصوص متقاعدون » (*) بين الواقع والكتابة —

الراوي في رواية « لصوص متقاعدون » للكاتب حمدى أبو جليل .
واقع بين الرغبة في الحكى البسيط وبين الحكى المركب أو غير المباشر ،
عن طريق شخصية في رواية « افرض - مثلاً - أنك تعيش حياتك
كشخصية في رواية ما » ص ٧ جملة قريبة من هذه، جاءت في سياق
رواية ، ياسر عبد اللطيف « قانون الوراثة » فقد استيقظ الراوى وهو
يشعر كأنه يتحرك في رواية غير أن راوى « لصوص متقاعدون »
يختلف عن راوى « قانون الوراثة » لأن الأخير بسيط وسلس وذو رؤية
واضحة في حين أن الراوى في « لصوص متقاعدون » وكما قلت راوٍ
ملتبس واقع بين الراوى العليم والراوى المتمرد وبين السخرية والتأمل
وبين الموت والحياة وبين المدينة والقرية وبين الانتهازية والقسوة
« فأنا بين أعدائنا الفلاحين مسكين وفي حالى وبين أهلى بدوى
يتطايروا الشر من عينيه » ص ٥٧ شخصيات الرواية التى تسكن
البيت رقم « ٣٦ » شخصيات تبدو قريبة منا وتشعر أنك قرأت عنها فى

(*) لصوص متقاعدون، رواية، حمدى أبو جليل - ميريت ٢٠٠٢

صفحات الحوادث . فهم لصوص وتجار مخدرات وقضاة مرتشون وعاهرات وقوادون وشواذ جنسيًا . لكن الرواية حاولت أن تجمع هؤلاء في مكان واحد ، البيت رقم « ٣٦ » وأن تحاورهم وتفهم شخصياتهم ، رغم شعور الراوى / الكاتب .

« أن إمكاناتك وقدراتك على التعبير أقل من التجربة ومن الشخصيات » أخبار الأدب ، ٣ مارس ٢٠٠٢ « هذا رأى جاد واعي من الكاتب ، لأن الواقع بالفعل أصبح أغنى وأسرع وأشد تعقيداً وأكثر فانتازيا من خيال أى كاتب . رغم المسافة التى حاول الراوى أن تكون بينه وبين سكان البيت « ٣٦ » فإنه لم يستطع أن يظل منعزلاً فقد تحاور مع شخصياته « سيف » الممثل المتمرد والشاذ ، ومع « جمال » تاجر المخدرات وحكيم الرواية ، وبين أبو جمال صاحب البيت وغيرهم من الشخصيات التى أختار منها شخصية « الدكتور » ممرضة اعتزلت مهنتها بعد أن اكتشفت أن الخدمة فى البيوت أفيد وأربح . لقد أحببت هذه الشخصية والتى كان يمكن إعطاؤها مساحة أكبر فى الحكى . لهذه الشخصية سحرها الخاص فهى ١- ممرضة وعاهرة فى آن ، ٢- واعية بإمكانيات جسدها وتعرف أنه يحوى سرّاً غريباً يدفع كل من يراها إلى تمنى النوم معها ، ٣- رغم معرفتها أن « جمال » هو الرجل الذى ظلت تبحث عنه طوال عمرها لكنها رفضت أن تعطيه جسدها ، ٤- ابنة عامل فرمته إحدى الماكينات ، ٥- اضطرت أختها لطردها بعدما ضبطت زوجها منبطحاً على بطنه أمام الحمام لكى يتمكن من تأمل سر جسدها وهى تستحم . هذه شخصية أكثر عمقاً ودلالة من شخصيات كثيرة فى الرواية . « لصوص متقاعدون » رواية تضم عالماً يعج بالعنف والقسوة

والكره ، كره الأب لأبنه ، جمال وأبو جمال ، وكره الأخوة لبعضهم ، الأخوة جميعهم يكرهون « سيف » لشذوذه ، وسيف يكرهم جميعاً ، و« عامر » يسرق أخيه « صلاح » . لقد تكررت فى الصفحات الأولى كلمات العداوة والبغض والكره والغلظة والمجلاقة والسباب . والبصق والضرب وتهديد بالقتل . تكررت هذه الكلمات أكثر من مرة وبتنوعات مختلفة اشتبك فيها الراوى مع شخصياته « فأنا بالفعل احترم الكره » ص ٢١ لكن هل هذه السمة فى الرواية ، هى بالفعل انعكاساً لتصادم القسوة والعنف داخل المجتمع ، أم أن هذه القسوة وذلك العنف ضروريان للتعبير عن هذه الشخصيات الواقعة أصلاً فى دائرة خارج القانون أم هي قسوة هذا الراوى الغريب والخائف الذى لم تترك له قسوة الحياة التى عاشها مساحة للحب والتسامح ؟ ، ربما تكون هذه الأسباب جميعاً معطيات للعنف والقسوة فى الرواية . وهذا لا يمنع من أن الراوى كان صادقاً مع نفسه وشخصياته .

تكنيك الرواية يرتكز على راويين راوٍ عليم ، يحرك الشخصيات وهذا هو الراوى الذى يعيد حكي الحكاية أكثر من مرة ويسخرية على طريقة « ميلان كونديرا » وبين راوٍ متورط مع شخصياته إضافة إلى لغة ، حاول الكاتب أن يطعمها ببعض المفردات العامية فى محاولة لعمل توازن لغوى بين مستوى حديث الشخصيات وبين لغة الراوى التى تعلو قليلاً عن اللغة العامية . لقد تمنى الكاتب أن يكتب لغة بين الفصحى والعامية ، رغم إنه يجد نفسه فى العامية لأنها أقرب إليه فى الكتابة « والحقيقة أن مشكلتى أننى دائماً أشعر أن قاموسى اللغوى لا يستطيع التعبير عما أريد بالضبط . وهذا أشعر به أكثر فى الفصحى .. وصدقنى

لولا الحرج لكتبت هذه الرواية بالعامية ، لأنك بالعامية تشعر أنك عبرت بالضبط عما تريد .. (حوار أخبار الأدب) .

فى نهاية قراءتى لهذه الرواية والتى بذل فيها كاتبها مجهوداً كبيراً ، يمكن القول إن الرواية حصرت العالم واختزلته فى البيت رقم « ٣٦ » وقلصت مساحة الانفتاح على العالم . هذا يبدو واضحاً ، لكن أليس من حق الكاتب ، أى كاتب أن يشكل عالمه ورؤيته حسب قدرته وموهبته ؟

« نجع السلعوة » (*) ، والبدايات

المصادفة والرغبة الخفية معاً جعلتاني أتوقف في ختام كتابي عند « نجع السلعوة » رواية أحمد أبو خنيجر . المصادفة لأنني فقدت الرواية بعد قراءتي الأولى لها . تاهت مني بين الكتب ، فأثرت أن أبدأ بما تحت يدي من روايات ، حتى أعثر عليها . أما الرغبة الخفية فتجلت في إحساسي وشعوري الباطن العميق ، أن هذه الرواية ، أعادتني إلى البكارة ، إلى الحياة في طراوتها وطزاجتها ، قلت في سري إنني لو ختمت كتابي بـ « نجع السلعوة » . كأنني أبدأه ، وأفتح قوساً جديداً لأعمال قادمة . أحمد أبو خنيجر ، يشبه القاصين الفطريين ، فهو يضع قارئه في مكان السامع ، المشارك معه ، في الذاكرة والتاريخ وأصل الحكاية ، علاقة حية ، يتحول فيها الراوي إلى مستمع والمستمع إلى راوٍ - سأتوقف عند التكنيك لاحقاً - ، شخوص الرواية قلائل . نصفهم مات ، بعضهم تقلصت مساحة حضوره ، ربما ، كي يقوم الراوي بتكبير وإظهار حكايته الأم : حكاية « سعاد » المرأة العزبة ، لا تشبع ، متجددة دائماً ، لها رائحة خاصة ، عارمة الشهوة ، كأنها الحياة ، تنتظر رجلاً من طراز خاص ، دائماً تغنى وتجهز نفسها بالتراتيل

(*) نجع السلعوة ، رواية ، أحمد أبو خنيجر ، أصوات أدبية ، هيئة قصور الثقافة - العدد ٢٨١ ، ٢٠٠٠ .

والبخور والغناء من أجل حضوره ، « إن جيتنى يا حبيب لأفرش لك
الجسم مراتب » الطرف الثانى فى الحكاية ، نصف سعاد ورجلها الذى
تبحث عنه : غريب ، مهلهل الثياب ، كشف عضوه الضخم للنساء
ولسعاد ، كأنه الإله القديم وعضوه منتصب أمامه ، رجل وحيد ، يتوه
مع نفسه فى البلاد ، أو تتوه البلاد داخله ، كإله مشرد أو كنبى بلا
أتباع » ص ١٣٠ كأنهما معاً - سعاد والغريب - المرأة الأولى والرجل
الأول . المنافس لهما « النخلة » ، نخلة الجدة ، نخلة السلوعة ، التى
أعطت النواة للجذ الكبير فزرعها وصارت تطل على النجع كله ، تراها
فى أى مكان ، بلحها لا يوجد مثله فى الدنيا ، متفردة ، لها أحوال
عجيبة ، منها القدرة على كتم الألم ووهب الولد للمرأة العاقر وتخليص
المرأة المهمومة من همها . قتلت « محمود القلام » ، زوج سعاد ، حاول
فض أسرارها فقتلته . وقصت قدم « أبو مشيط » لما وصل إلى جريدها .
لكن ما العلاقة ، بين النخلة وسعاد والغريب ؟ ،

أ- النخلة ، تفوح منها رائحة حلوة تهيج الحيوانات للزواج .

ب- الشخص الغريب ، فاحت منه رائحة غريبة جعلت أهل النجع
يشعرون بتهيج غامض .

ج- سعاد لها رائحة حريفة ، غريبة نوعاً ما ، تجذب الرجال ،
وتدوخهم وتجعلهم يشتهونها .

تلك الرائحة التى جعلت « على الأحمر » ، يزداد هياجه ويرتجف
بدنه ، رائحة الدودة الصفراء ، دودة الشهوة ، « هنا تكمن رائحتى ،

أنا مختصرة هنا « ص ٧٩ ، يمكن القول ، إن ، سعاد والغريب والنخلة ، شخص واحد ، أو كأنهم شخص واحد . الجدة البعيدة متجسدة في النخلة وسعاد تشبه الجدة ، والغريب يقول إنه الجد . نوع من العود الأبدى الذى قال عنه الراوى إنه حقيقة واضحة بينة .

المكان فى الرواية ، بسيط ومعقد فى آن ، طارد وقاسٍ كما فى الروايات السابقة ، للكتاب الجدد . فالجبل طابق على النجع ممسك بخناقة ، والبيوت واطئة وضيقة والرزق قليل . كما أن الفيضان هدم البيوت وقتل « هانم » ، أم سعاد .. اللغة والتكنيك فى الرواية . قلت إن الكاتب يشبه القاصين الفطريين . وهذا لا يعنى أنه غير مستفيد من أساليب وطرق القص المختلفة ، من تقطيع للحكاية ، والفلاش باك والفلاش فورورد ، وتنوع الرواة ، الراوى العارف ، الراوى المحايد ، الرواة المتعددين المونولوجات الداخلية الكثيرة ، ولاسيما بين سعاد والغريب فى الفصل الأخير .

والمونولوج المهم لـ « محمود القلام » ، بعد أن عاد من حرب اليمن ، كخيال مآته ، لم يكمل عامين ومات . الرواية بدأت بمشهد محورى ، قامت عليه الرواية من أولها إلى آخرها . مشهد الرجل الغريب وعضوه المقطوع وابتسامته المغوية الهائلة شديدة الشبع . ثم قسم الكاتب الرواية ، إلى فصول ومشاهد مصدرة بتواريخ بعيدة ، مثل ، صيف ١٩٦٤ - توت - ليلاً ، بعد العشاء . وصيف ١٩٦٥ ، وبداية شتاء ١٩٦٨ ثم قفزة زمنية فى ختام الرواية ، تجاوزت ثلاثين عاماً . فى بداية الرواية صدرت بمقطع من كتاب « الأبشيهى » ، « المستطرف فى كل من مستطرف » . وكما ذكرت سلفاً ، تقاطعت روايات سابقة مع التراث ،

سواء من خلال ذكر الأسماء والمؤلفات القديمة أو التضمنين منها . كذلك يشترك أبو خنيجر مع زملائه الروائيين الجدد ، فى دخوله المتعمد فى الحكى والقص وكسر الحاجز الوهمى ، بين فعل الكتابة والحكاية والواقع المعيش . أبو خنيجر يحكى على طريقة « ألف ليلة وليلة » . وحكاية سعاد فى الرواية ، تتماس بدرجة كبيرة مع ، « حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة فى النساء ودواءها » ، كما فى ألف ليلة ، بما فى ذلك مفردات الحكاية من بخور وشبق والديدان التى تنزل من فرج المرأة . كذلك يأتى ذكر ، حكاية « عزيزة ويونس » ، التى يحكيها ، « عوض الله الحلبي » على طريقة يا سادة ياكرام . وحكاية الجد والجدة السلعوة التى تحكيها « خضرة الداية » ، وفى صفحة ٦٣ يأتى ذكر اسم الكاتب نفسه « حدث أبو خنيجر قال » . لذا ليس غريباً ، بالنسبة لى ، أن يأتى عمل للكاتب ، بعنوان ، « جر الرباب » ، قصص ، صدر الكتاب ، وقت كتابة هذه السطور . أيضاً نلاحظ تكرار الحكاية وتكرار الأوصاف والجمل والكلمات . تلك الخصصية - التكرار - تميز الحكى والقص ، على طريقة « الليالى » والحكايات الشعبية .

أما بخصوص اللغة ، فهى لا تختلف كثيراً عن بكاية وحكايات الكاتب . لغة القص والسرد المحكم مع المفردات والجمل الدارجة ، مثل ، لا ينفع طيلة ولا طار ، يهبده فى الجرف ، لطشها منه ، لا يودى ولا يجيب .. إلخ ، إضافة للمفردات الخاصة بالبيئة الجنوبية ، « السلف » ، « التودة » ، « الوقا » ، وغيرها من مفردات البيئة الأسوانية . يمكن أن أضيف أيضاً ، قدرة الكاتب على وضعنا فى مناطق شاعرية - لا مفر من استخدام كلمة الشاعرية هذه ، لحين صدور إشعار آخر - ،

سأكتفى بالوقوف عند وصف للقمر في صفحة ٢٢، ٢٣، « رأت القمر منعكساً في البركة كـرغيف لم يخمر بعد ، واضح شحوبه لدرجة جعلتها تفكر أنه مصاب بالاختناق ، تناولت حجراً ورمته في الماء بالقرب منه ، محاولة تخليصه من قبضة السعف والجريد الذي يرقده » هلال وضوى ، تقطع القمر إلى دوائر صغيرة ، أخذت في الاتساع ، لكن سطح الماء الساكن عاد إلى الهدوء ، والقمر إلي التجمع وهو واقع في القبضة التي لا تريد أن تفكه . لم أستطع أن أمنع نفسي من إطالة تلك الفقرة ، نظراً لجمال وأهمية ذلك الوصف ، الذي يرمز من ناحية إلى الحالة النفسية لسعاد ، وفي آن يمثل صورة تشكيلية ، دالة وموحية بجمال بدائي ، سحره يكمن في ، رغيف لم يخمر وسعف وجريد . ضمن ما يمثل نسيج الرواية ، وتعدد طبقاتها وتنوع تكتيكها ، ذلك الاستلهام والتمثل للتراث الفرعوني والإسلامي ونشيد الأنشاد والأساطير والحكايات الخرافية . ذلك كله اندمج وانصهر في نسيج الحكى والسرد ، مع الاحتفاظ بطزاجة واقع وعالم ، « نجع السلعوة » ، تظل في الرواية ، سمات ، يجدر التوقف عندها . ١- فكرة التجسد ووحدة الوجود والزمن الذي لا ينقطع أو يتوقف . الجدة ، سعاد ، النخلة، الجد ، الغريب ، المكان . كل من هؤلاء امتداد للآخر مع بعض التنوع . ٢- الجسد ، الذي يمثل معنى كونياً . جسد سعاد والغريب . عندما التحما معاً ، رأى أهل النجع ، كأن الأرض تعانق السماء بشيق طاغ . لقد تراقص اللحم للبهجة التي ستدخله ، وسالت بحار اللذة ، وظهر الاشتها ، واندفع ماء الشهوة ، من أجل موسم التزاوج الذي قد يعيد شهوة الحياة

٣- أنستة الأشياء . كنخلة الجدة التي أدركت اضطراب « شعبان الواسع » ، فلمت جريدها حتى تسمح للشمس بالنفاذ إليه أو الشمس العارفة . والشمس الفضاحة التي قهقته والدخان الذي تصاعد ملتفاً حول الجسد . والفيضان الذي تجول قليلاً بين الزروع . أنستة الأشياء ، تعنى فى بعد من أبعادها ، أن العالم فى وحدة .

٤- المرأة الكونية . تمثلت هذه المرأة فى شخصية « سعاد » التى حملت صفات الجدة والنخلة السلعوة والشهوة والرغبة الجنسية الشديدة . جسدها كان ينز بالشهوة . كانت تقوم بطقوس تحافظ بها على توهج جمرات الجسد ، وفى النهاية احتوت الرجل الغربى واقلتعت عضوه داخلها .

فى ختام قراءتى ، أقول إننى قد ذكرت كلمات مثل : البكارة ، الطزاجة ، الفطرة ، الرجل الأول ، المرأة الأولى ... إلخ ، السبب فى ذلك أن الرواية احتفت بالطبيعة ، بالإنسان ، بالجنس ، بالحكايات ، بالصخور ، بالسهول بالحيوانات ، بالفضاء ، بشكل يشبه استخدام الإنسان البدائى لمواده الأولية . حتى أن المكان فى الرواية وصفه الراوى بأنه يشبه الجحور والكهوف . وبالتالى جاءت الطقوس والعلاقات الإنسانية متدفقة ، عنيفة أحياناً ، ومحملة بجمال وسحر روح الإنسان .

الفهرس

٧	مقدمة إبراهيم فتحي
١٥	استهلال
٢٧	١- المسرتمون ، المغامرة الروائية
٣٥	٢- رواية ، الرجل العارى
٤٣	٣- تصریح بالغباب ، الصدى والظلال
٤٩	٤- الخوف ياكل الروح
٥٧	٥- قميص وردى فارغ ، الحياة عبر الكتابة
٦٧	٦- الباذنجانة الزرقاء
٧٥	٧- استعراض البابلية ، استعراض اللغة
٨١	٨- الصقار ، التوبة والمرسلون
٨٩	٩- الحروب ، سطوة المكان
٩٧	١٠- قانون الوراثة ، مرايا الذات
١٠٣	١١- لصوص متقاعدون بين الواقع والكتابة
١٠٧	١٢- « نجع السلعة » والبدايات

الكاتب

أحمد الشريف

- مواليد ١٩٧٠ / ٥ / ٩

- عاش ودرس فى الفيوم والإسكندرية .

- حصل على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية من جامعة الاسكندرية.

- نشر قصصه ومقالاته منذ سنوات طويلة فى الجرائد والمجلات المصرية والعربية مثل جريدة الحياة الدولية ، مجلة المدى ، جريدة القاهرة ، وأخبار الأدب . وأدب ونقد وسطور والمسلة .

- صدرت مجموعته القصصية الأولى « مسك الليل » عن دار ميريت ، القاهرة ٢٠٠٢ .

- له تحت الطبع رواية بعنوان « نهار مضى » .

- نشر فى مجلة « أدب ونقد » - حيث يعمل - ملفاً خاصاً عن « الأدب الساخر .. محمد عفيفى نموذجاً » وهو يمثل جزءاً من كتاب قيد الإعداد .

صدر من الكتاب الأول

- | | | |
|------------------|--------|-----------------------------------|
| عاطف سليمان | قصص | ١ - صحراء على حدة |
| وليد الخشاب | نقد | ٢ - دراسة في تعدى النص |
| أمينة زيدان | قصص | ٣ - حدث سراً |
| صادق شرشر | شعر | ٤ - رسوم مستحركة |
| عبد الوهاب داود | شعر | ٥ - ليس سواكمما |
| طارق هاشم | شعر | ٦ - احتمالات غموض الورد |
| مصطفى ذكرى | قصص | ٧ - تدريبات على الجملة الاعتراضية |
| محمد السلاموني | مسرحية | ٨ - كلودديوس |
| محسن مصيلحي | مسرحية | ٩ - مسرحيتان من زمن التشخيص |
| هدى حسي | شعر | ١٠ - ليكن |
| محمد رزيق | مسرحية | ١١ - أحلام الجنرال |
| محمد حسان | قصص | ١٢ - حفنة شعر أصفر |
| عطيه حسن | شعر | ١٣ - يستلقى على دفء الصدف |
| حمدي أبو كيلة | دراسة | ١٤ - النيل والمصريون |
| عزمي عبد الوهاب | شعر | ١٥ - الأسماء لا تليق بالأماكن |
| خالد منتصر | قصص | ١٦ - العصفور والسماح |
| مصطفى عبد الحميد | دراسة | ١٧ - ناقد في كواليس المسرح |
| عبد الله السمطي | نقد | ١٨ - أطباق شعرية |
| غادة عبيد المنعم | نصوص | ١٩ - أنا |
| ليالي أحمد | قصص | ٢٠ - سارق الضوء |
| جليلة طريطر | نقد | ٢١ - رجع الأصداء |
| مهاجر حسن | شعر | ٢٢ - شروق الوقت |
| عاطف فستحي | قصص | ٢٣ - أغنية للخريف |
| صلاح الوسيمي | مسرحية | ٢٤ - بائع الأقنعة |
| شوقي عبد الحميد | قصص | ٢٥ - بائع الأقنعة |
| خالد حمدان | شعر | ٢٦ - كوجهك حين ارتحال الصباح |
| أماني خليل | رواية | ٢٧ - وشيش البحر |
| مجدي حسنين | قصص | ٢٨ - ناصية سليمان |
| محمد المغربي | شعر | ٢٩ - أغنية الولد الفوضوي |
| مدحت يوسف | قصص | ٣٠ - سؤال في الوقت الضائع |

٣١ - كرم رحم غصابة	شعر	خالد أبو بكر
٣٢ - الأَخْصَر	مسرحة	ياسر علام
٣٣ - جَمَمِر الأصابع	شعر	أشرف يونس
٣٤ - سقوط ثمره وحيدة	قصص	حسن صبرى
٣٥ - أمسيات عائلية	شعر	سعيد أبو طالب
٣٦ - ملامح وأحوال	نقد	ناصر عسراق
٣٧ - كِتَابَة الصورة	نقد	محمد مختار
٣٨ - نتاج الخوف	مسرحة	ناصر العزبي
٣٩ - عناصر الإضحاح فى مسرح بديع خيرى	نقد	محمد زعيمة
٤٠ - أولى	حكايات	محمد ناصر
٤١ - وهج الكتّابة	نقد	حسان بورقية
٤٢ - البنت المصرية	قصص	مصطفى الشافعى
٤٣ - قبل إكتمال القرن	رواية	ذكرى نادر
٤٤ - تجرى بسرعة فائقة	شعر	سحر سامى
٤٥ - تفكيك الرواية	نقد	فتحى أبو رفيع
٤٦ - نفوس طسويل	قصص	رانيا طه
٤٧ - الميتامورفوسيس فى المسرح الحديث	نقد	مروة مهدي
٤٨ - فى الستة أيام زيادة	شعر	جمال فتحى
٤٩ - ماتحسأولش	مسرحة	مصطفى سعد
٥٠ - الفن الفطرى فى مصر	نقد	ضحى أحمد
٥١ - كائن خرافى غايته الثروة	شعر	نجاة على
٥٢ - لون هارب من قوس قزح	رواية	منى الشيمى
٥٣ - الشـ	قصص	ليلى الرملى
٥٤ - الرغبة	قصص	فارس سعد
٥٥ - لن تدرك	رواية	أحمد عادل القضاى
٥٦ - حاجات تانية	شعر	محمد عبد الحميد دغيدى
٥٧ - خـ	شعر	فتحى عبد السميع
٥٨ - قصص ولـ	قصص	مجدى عبد الهادى
٥٩ - عيون سـ	أوبريت	فرغلى مسهران
٦٠ - السير نحو نقطة مفترضة	شعر	محمد أحمد العشيرى
٦١ - وخـ	قصص	أحمد كمال زكى
٦٢ - أثر الأعمال الأدبية فى المجتمع	نقد	فاطمة فوزى
٦٣ - الروائيون المصريون الجدد	نقد	أحمد شريف

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢١٩٦ / ٢٠٠٣



المجلس
الأعلى
للثقافة

